НОВЫЕ КНИГИ

Бахтина В. А. **Эстетическая функция сказочной фантастики. Наблюдения над русской народной сказкой о животных.** Изд. Саратовского унив., Саратов, 1972, 52 стр.

Вопросы жанров русского фольклора. Сборник статей. Под ред. Н. И. Кравцова. Изд. Московского унив., М., 1972, 131 стр.

Вопросы русской и зарубежной литературы. [Сборник статей. Ред. коллегия: З. И. Левинсон (отв. ред.) и др.]. Тула, 1971 [1972], 252 стр. (Тульский пед. инст.).

Вопросы русской литературы. [Сборник статей. Ред. коллегия: Л. Е. Бобров (отв. ред.) и др.]. Омск, 1972, 98 стр. (Уч. зап. Омского пед. инст., вып. 69).

Гачев Г. Д. **Жизнь художественного сознания. Очерки по истории образа, ч. 1.** Изд. «Искусство», М., 1972, 200 стр.

Курляндская Г. Б. **Художественный метод Тургенева-романиста.** Приокское книжное изд., Тула, 1972, 344 стр.

Ломунов К. **Эстетика Л. Толстого.** Изд. «Современник», М., 1972, 479 стр.

Макаровская Г. В. **Типы исторического повествования.** Под ред. Е. И. Покусаева. Изд. Саратовского унив., Саратов, 1972, 236 стр.

Наумова Н. **Роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?».** Изд. «Художественная литература», Л., 1972, 102 стр. (Массовая ист.-лит. б-ка).

Некрасов и литература народов Советского Союза. [Сборник статей. Ред. коллегия: К. В. Айвазян и др.]. Изд. Ереванского унив., Ереван, 1972, 604 стр. (Ереванский унив., Институт мировой лит-ры).

Основин В. В. **Драматическое искусство Л. Толстого.** Ярославль, 1972, 208 стр. (Ярославский пед. инст.).

Проблемы фольклористики, истории литературы и методики ее преподавания. Материалы XI научной конференции литературоведов Поволжья. [Ред. коллегия: И. В. Попов (отв. ред.) и др.]. Куйбышев, 1972, 262 стр. (Куйбышевский пед. инст.).

Прокшин В. Г. **Форме дай щедрую дань... (Статьи о творчестве Н. А. Некрасова).** Башкирское книжное изд., Уфа, 1972, 104 стр.

Пушкинские чтения на Верхневолжье. [Сборник статей, вып. 1]. Калинин, 1972, 114 стр. (Калининский унив.).

Розанова С. **Толстой и Герцен.** Изд. «Художественная литература», М., 1972, 303 стр.

Русский фольклор, вып. 13. [Материалы и исследования]. Изд. «Наука», Л., 1972, 316 стр. (Институт русской лит-ры).

Серебров И. С. **Логика научного познания в трудах Н. Г. Чернышевского.** Изд. Ленинградского унив., Л., 1972, 142 стр. (Мин-во высшего и среднего спец. образования РСФСР).

Славянский фольклор. [Сборник статей. Отв. ред. Б. Н. Путилов и В. К. Соколова]. Изд. «Наука», М., 1972, 328 стр. (Институт этнографии).

Спасибенко А. П. **Своеобразие языка и стиля народнической литературы.** Чебоксары, 1972, 113 стр. (Чувашский унив.).

Янковский Ю. З. **Из истории русской общественно-литературной мысли 40—50-х годов XIX столетия. Спецкурс по русской литературе.** Киев, 1972, 160 стр. (Киевский пед. инст.).

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Русская литература

№ 2 ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ 1973

Год издания шестнадцатый

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

А. И. Ревякин. Значение А. Н. Островского 3
Ф. Н. Пицкель. Маяковский и пути развития лирики XX века 19
Б. П. Гончаров. О лексико-фразеологической системе В. Маяковского . . . 34
М. Г. Зельдович. Судьба одной идеи (принцип объективного обоснования идеала в литературных дискуссиях 60-х годов XIX века) 50
Г. А. Бялый. «Власть тьмы» в творчестве Л. Н. Толстого 80-х годов 71
Л. К. Долгополов. О некоторых особенностях реализма позднего Бунина (опыт комментария к рассказу «Чистый понедельник») 93
Христо Дудевски (Болгария). К проблеме литературных влияний и связей 110

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

Л. В. Черных. «Борис Годунов» Пушкина и «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» Островского 122
И. Г. Ямпольский. Заметки об А. Н. Островском 134
В. А. Громов. Из «Воспоминаний» Н. А. Островской 138
Л. С. Гейро. Неизвестные страницы из статьи Гончарова об Островском 144
Я. И. Штернберг. Шандор Петефи и царская цензура 148
Я. М. Строчков. Об одной державинской строке 155
В. В. Пухов. П. И. Шаликов и русские писатели его времени (по архивным материалам) 158
Н. А. Портнова. Замысел неизвестного стихотворения В. А. Жуковского 162
К. В. Зенкова. Революционер-народник Иван Мартынович Ковальский и его литературно-критические статьи 165

(См. на обороте)

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ЛЕНИНГРАД

lib.pushkinskijdom.ru

Л. В. Полякова. О литературной группе «Кузница» 175
З. И. Власова. Из архива О. Д. Форш (письма М. М. Пришвина и Всеволода Иванова) 185
Э. А. Бальбуров. Своеобразие сюжета новой катаевской прозы («Трава забвения») 189
В. И. Малышев. Новые поступления в собрание древнерусских рукописей Пушкинского дома 196

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

В. Н. Фойницкий. К проблеме «В. И. Ленин и русская литература» (Плеханов, Герцен, Толстой) 202
М. Д. Артамонов. Об одной ошибке краеведов (к биографии А. Ф. Писемского) 204
А. В. Храбровицкий. Поправка к поправкам 205
В. К. Лебедев. Судьба одной книги 205

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

А. Л. Григорьев. Глеб Успенский в зарубежной критике 209
Л. Ф. Ершов. Новые работы польских русистов 223
Л. А. Холодович. Тургенев в Японии 232
Н. Д. Кочеткова. Новая книга о Карамзине 241
Ю. В. Стенник. Историко-литературный процесс и проблемы его типологического изучения 245
М. Я. Мельц. Библиография фольклора Горьковской области 251

ХРОНИКА 253

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: 199164, Ленинград, наб. Макарова, д. 4. Тел. 18-16-01

Журнал выходит 4 раза в год

lib.pushkinskijdom.ru

А. И. РЕВЯКИН

ЗНАЧЕНИЕ А. Н. ОСТРОВСКОГО

1

Значение А. Н. Островского в развитии русской культуры трудно переоценить. Оно огромно и разнообразно.

Прежде всего велика роль драматурга в развитии отечественной литературы. Характеризуя состояние театрального репертуара, предшествовавшего Островскому, Белинский в 1841 году утверждал: «...у нас нет драматической литературы».[1]

Белинский не отрицал наличия в русской литературе выдающихся драматических произведений. По его мнению, такие шедевры, как «Недоросль» Фонвизина, «Горе от ума» Грибоедова, «Борис Годунов» и маленькие трагедии Пушкина, «Ревизор» и «Женитьба» Гоголя «сделали бы честь всякой европейской литературе». Особенно ценя комедии «Горе от ума» и «Ревизор», критик считал, что они могли бы «обогатить любую европейскую литературу».[2] В этих пьесах Белинский видел яркое проявление новаторских тенденций отечественной «общественной комедии».[3]

Но драматические шедевры Фонвизина, Грибоедова, Пушкина и Гоголя, не составляя репертуара отечественного театра, резко подчеркивали бедность нашей драматической литературы. В 1843 году критик писал: «Драматические опыты Гоголя представляют собою какое-то исключительное явление в русской литературе. Если не принимать в соображение комедии Фонвизина, бывшие в свое время исключительным явлением, и „Горе от ума“, тоже бывшее исключительным явлением в свое время, — драматические опыты Гоголя среди драматической русской поэзии с 1835 года до настоящей минуты — это Чимборазо среди низменных, болотистых мест, зеленый и роскошный оазис среди песчаных степей Африки».[4]

В полном согласии с Белинским, И. С. Тургенев в 1846 году, обращаясь к современным ему пьесам, также заявил: «У нас нет еще драматической литературы и нет еще драматических писателей».[5]

В драматургии, в театральном репертуаре первой половины XIX века властвовали пустой, бездумный, основанный на внешнем комизме водевиль и душещипательная мелодрама. Водевиль и мелодрама в подавляющем большинстве были переводными или приноровленными к отечественным нравам. Обозревая современную ему массовую драматургию, Белинский писал: «Общество, изображаемое нашими драмами, так же похоже на русское общество, как и на арабское... наши трагедии, драмы, *драматические*

---

[1] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 491.

[2] Там же.

[3] Там же, т. VI, стр. 663.

[4] Там же, т. VII, стр. 83.

[5] И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах, Сочинения в пятнадцати томах, т. I, Изд. АН СССР, М.—Л., 1960, стр. 297.

lib.pushkinskijdom.ru

представления, комедии и водевили имеют в предмете не изображение действительности и характеров, а сценические эффекты в мелодраматическом или забавном, смешном роде. Действующих лиц в этих пьесах нет, нет людей, нет характеров, — и артист, даже самый даровитый, поневоле привыкает играть их без учения, без размышления и обдуманности, на один и тот же лад».[6]

С самого начала и до конца своего творческого пути Островский, в противоборстве с теми, кто признавал за театром лишь развлекательные функции, отстаивал высокую миссию театра. Он считал, что театр «не может быть ничем иным, как *школой нравов*», и «для огромного большинства публики имеет воспитательное значение».[7]

Как школа нравов, драматургия и театр призваны, по его мнению, сатирически обличать пороки и утверждать, «узаконивать» моральные нормы, являющиеся «высшим выражением современной жизни». Именно эти задачи драматургии и театра сформулированы им в словах Грегори из комедии «Комик XVII столетия»:

...порочное и злое
Смешным казать, давать на посмеянье.
Величия родной земли героев
Восхваливать и честно и похвально;
Но больше честь, достойно большей славы
Учить людей, изображая нравы.[8]

Продолжая и развивая лучшие традиции прогрессивной отечественной и западноевропейской драматургии, преодолевая цензурные стеснения, недоброжелательность дирекции императорских театров, глумление реакционной критики и материальные лишения, Островский создавал драматургию социальных характеров и нравов. Яркий пример тому — «Доходное место», «Гроза», «Горячее сердце», «Правда — хорошо, а счастье лучше», «Бесприданница», «Таланты и поклонники», «Без вины виноватые».

Великой заслугой Островского явилось не только то, что он довершил создание русской драматургии, но и то, что он демократизировал ее идейно и тематически. Его драматургия — во имя народа и для народа.

Пьесы Островского — ясные по гражданской направленности, интересные по актуально-злободневной тематике, национально-самобытные, глубоко жизненные по сюжетам, широко обобщенные по характерам, ярко оригинальные по языку и прозрачные, стройные по композиции — заняли определяющее положение во всей отечественной драматургии второй половины XIX века.

Драматургия А. Н. Островского развивалась в направлении ко все более и более сложному раскрытию социально-психологической сущности характеров. Это сближало ее с драматургией Тургенева и готовило появление драматургии Чехова.

Островским, посвятившим себя почти полностью драматургии, создано 47 оригинальных пьес (не считая вторых редакций «Козьмы Минина» и «Воеводы») и 7 пьес в сотрудничестве с другими драматургами — «целый народный театр». Писатель перевел с иностранных языков (английского, французского, итальянского, испанского) 22 пьесы. Им переделана также с украинского драма «Щира любов» («Искренняя любовь или Милый дороже счастья») Г. Ф. Квитко-Основьяненко. Он начал переводить с иностранных языков еще 16 пьес, но не закончил работу над ними.

Говоря словами Гончарова, ставшими хрестоматийными, Островский, «бессмертный творец бесконечного строя поэтических созданий», один

[6] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VIII, стр. 545, 551.
[7] А. Н. Островский, Полное собрание сочинений, т. XII, Гослитиздат, М., 1952, стр. 255, 256.
[8] Там же, т. VI, стр. 306.

lib.pushkinskijdom.ru

достроил здание, «в основание которого положили краеугольные камни Фонвизин, Грибоедов, Гоголь», и после него «мы, русские, можем с гордостью сказать: „У нас есть свой русский, национальный театр“».[9]

Народно-демократическая, реалистическая драматургия Островского оказала воздействие на все дальнейшее развитие отечественной драматургии. Совершенно закономерно обозначилась школа Островского, в которую входят: И. Ф. Горбунов, А. М. Красовский, А. Ф. Писемский, А. А. Потехин, И. Е. Чернышев, М. П. Садовский, Н. Я. Соловьев, П. М. Невежин, И. А. Купчинский и др.[10]

Позднее, в конце XIX и в начале XX века, под влиянием Островского в той или иной мере формировались такие драматурги, как А. И. Сумбатов-Южин, Вл. Ив. Немирович-Данченко, С. А. Найденов, Е. П. Карпов, П. П. Гнедич и иные.[11]

У Островского многому учились Л. Н. Толстой, А. П. Чехов и М. Горький.

* * *

Демократическая драматургия А. Н. Островского, воплощаясь на сцене, решительно повернула отечественный театр к жизни, к ее повседневности, к демократическим героям, к их правде. Реализм драматургии обусловил и реализм на сцене. Театр вступил в новую эпоху.

Первой пьесой Островского, представленной в театре, была комедия «Не в свои сани не садись». Ее московская премьера состоялась 14 января 1853 года. И. Ф. Горбунов вспоминает: «С появлением на сцене комедии Островского „Не в свои сани не садись“ на московской сцене начинается новая эра. Я был на первом представлении этой комедии. Она была дана в бенефис Косицкой. Взвился занавес, и со сцены послышались новые слова, новый язык, до того не слыханный со сцены; появились живые люди... Посреди глубокой тишины публика прослушала первый акт и восторженно, по нескольку раз, вызвала исполнителей. В коридорах, в фойе, в буфете пошли толки о пиесе. Восторгу не было конца! Во втором акте, когда Бородкин поет песню, а Дунюшка останавливает его: „Не пой ты, не терзай мою душу“, — а тот отвечает ей: „Помни, Дуня, как любил тебя Ваня Бородкин...“, — театр зашумел, раздались аплодисменты, в ложах и креслах замелькали белые платки».[12]

Последующие постановки пьес «Бедная невеста» и «Бедность не порок» окончательно закрепили успех Островского на сцене. Тот же мемуарист, в связи с постановкой комедии «Бедность не порок», пишет:

« — Шире дорогу — Любим Торцов идет! — воскликнул по окончании пиесы сидевший с нами учитель российской словесности... — Что же вы этим хотите сказать? — спросил студент, — я не вижу в Любиме Торцове идеала. Пьянство — не идеал. — Я правду вижу! — ответил резко учитель, — да-с, правду. Шире дорогу! Правда по сцене идет. Любим Торцов — правда! Это — конец сценическим пейзанам, конец Кукольнику: воплощенная правда выступила на сцену».[13]

---

[9] И. А. Гончаров, Собрание сочинений в восьми томах, т. VIII, Гослитиздат, М., 1955, стр. 491—492.

[10] См.: Л. Лотман. А. Н. Островский и русская драматургия его времени. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961.

[11] См.: Г. П. Пирогов. А. Н. Островский и русская драматургия конца XIX—начала XX века. В кн.: Вопросы русской литературы. М., 1970 («Ученые записки педагогического института им. В. И. Ленина», № 405).

[12] И. Ф. Горбунов. Отрывки из воспоминаний. В кн.: А. Н. Островский в воспоминаниях современников. Изд. «Художественная литература», [М.], 1966, стр. 49—50.

[13] Там же, стр. 55—56.

lib.pushkinskijdom.ru

На реалистических пьесах А. Н. Островского учились сценическому реализму замечательные артисты и артистки: П. М. Садовский, А. Е. Мартынов и С. В. Васильев, Л. П. Косицкая-Никулина, Е. Н. Васильева и В. В. Бороздина.

Роль Островского в развитии отечественной сцены не ограничилась созданием первоклассного реалистического репертуара. Драматург был выдающимся теоретиком сценического искусства и великолепным режиссером своих пьес. Его требование от артистов разносторонних специальных знаний, его утверждение, что «вся игра есть последовательный ряд рефлексов»,[14] его призывы к ансамблевому воплощению пьес, его заботы о правильном составе труппы и усилении роли режиссуры предварили учение К. С. Станиславского.

Обращаясь в 1869 году к директору императорских театров С. А. Гедеонову, Островский писал: «Отдавая театру свои пьесы, я, кроме того, служил ему содействием при постановке и исполнении их. Я близко сошелся с артистами и всеми силами старался быть им полезным своими знаниями и способностями. Школа *естественной и выразительной* игры на сцене, которою прославилась московская труппа и которой представителем в Петербурге был Мартынов, образовалась одновременно с появлением моих первых комедий и не без моего участия. Я каждую свою новую комедию, еще задолго до репетиций, прочитывал по нескольку раз в кругу артистов. Кроме того, проходил с каждым его роль отдельно... Я заменял режиссеров при постановке моих пьес».[15]

Его прямыми учениками стали актеры: Г. Н. Федотова, Н. А. Никулина, О. О. Садовская, М. Н. Ермолова, М. П. Садовский, А. П. Ленский и К. Н. Рыбаков.

* * *

Воздействие драматических шедевров Островского сказалось и на других видах искусства. Свойственная его пьесам музыкально-поэтическая стихия, колоритность крупно обозначенных характеров, глубокая жизненность сюжетов привлекли внимание выдающихся композиторов нашей страны.

Наибольший успех в музыкальных воплощениях пьес Островского выпал на долю П. И. Чайковского («Снегурочка», 1869, 1873), Н. А. Римского-Корсакова («Снегурочка», 1882), А. Н. Серова («Вражья сила», 1871), А. С. Аренского («Сон на Волге», 1890).

Опера Римского-Корсакова, вошедшая в музыкальную классику, с успехом шла и за рубежом: в Праге (1905), Париже (1908, 1929), Загребе (1921), Нью-Йорке (1922, 1935), Барселоне (1922), Берлине (1923), Антверпене (1927), Будапеште (1928), Софии (1921), Буэнос-Айресе (1929, 1958), Лондоне (1933), Турине (1931), Риме (1954).

По воспоминаниям С. Н. Кругликова, Островский сказал при встрече с ним: «Музыка Корсакова к моей „Снегурочке“ удивительна, я ничего не мог себе представить более к ней подходящего и так живо выражающего всю поэзию древнерусского языческого культа и этой сперва снежно-холодной, а потом неудержимо страстной героини сказки».[16]

Произведения Островского привлекали и других музыкантов. В 1853 году А. И. Дюбюк и В. М. Кажинский, независимо друг от друга, написали музыку для комедии «Бедность не порок», первый для московской, а второй для петербургской премьеры пьесы. В 1861 году К. П. Вильбоа создал романс на слова «Нет то злей, постылее злой сиротской доли»

[14] А. Н. Островский, Полное собрание сочинений, т. XII, стр. 323.
[15] Там же, стр. 66, 67.
[16] А. Н. Островский и русские композиторы. Письма. Изд. «Искусство», М.—Л., 1937, стр. 35.

lib.pushkinskijdom.ru

из комедии «Бедность не порок». В 1865 году музыку к комедии «Воевода» написали Г. Эрлангер (для московской постановки) и П. И. Бларамберг (для петербургской постановки).

В январе 1886 года, в процессе подготовки премьеры комедии «Воевода», Островский попросил П. И. Чайковского написать музыку к монологу домового, и композитор охотно исполнил его просьбу.

В 1887 году П. И. Бларамберг создал на текст «Комика XVII столетия» комическую оперу «Скоморох».

Пьесы Островского интересуют и советских композиторов. На сюжет «Грозы» написаны оперы Б. В. Асафьевым (1940), В. Н. Трамбицким (1943 год, вторая редакция — 1957 год), И. И. Дзержинским (1955), В. Пушковым (1972).

Кроме музыки, творчество Островского явилось благодарным материалом и для живописи. П. М. Боклевский, уже приобретший известность замечательными рисунками к «Мертвым душам» Гоголя, вошел с 1854 года в круг ближайших друзей драматурга и стал блестящим иллюстратором его ранних комедий: «Свои люди — сочтемся», «Бедность не порок», «Не в свои сани не садись», «Не так живи, как хочется», «Утро молодого человека» и «Картина семейного счастья». «Боклевский, — вспоминает С. В. Максимов, — явился к нему на помощь, как истолкователь художественных красот во всеоружии опыта и силы».[17]

В. Г. Перов в 1866 году написал картину «Приезд гувернантки в купеческий дом». Характеризуя хозяина дома, купца, изображенного Перовым, Н. И. Крамской сказал: «У Островского взят».[18] Несомненна перекличка творчества Островского с картинами В. Е. Маковского («Крах банка»). Под явным воздействием комедии «Шутники» И. М. Прянишников в 1865 году завершил картину «Шутники или Гостиный двор в Москве». В. В. Стасов видел в ней «очень талантливый pendant ко многим пьесам Островского».[19]

В связи с постановками своих пьес в Москве и Петербурге Островский оказывал большую помощь художникам-декораторам, в частности П. И. Исакову и М. А. Шишкову.

В 1881 году для постановки «Снегурочки» в доме С. И. Мамонтова декорации к спектаклю рисовал В. М. Васнецов.

2

Благотворное воздействие драматургии А. Н. Островского не ограничивается русской драмой, русским театром, русским искусством. Ее влияние сказалось и на развитии драматургии братских народов, входящих в состав СССР. Так, под несомненным влиянием драматургии Островского складывалось творчество корифея армянской реалистической драматургии и создателя национального армянского театра Габриела Сундукяна.

Внимательно следивший за творчеством А. Н. Островского, Г. Сундукян в 1883 году познакомился с ним и лично. Между писателями состоялась задушевная беседа о литературе, театре, просвещении народа и т. д. Выражая свои дружеские чувства, Г. Сундукян тогда же поднес Островскому рукописный экземпляр комедии «Пэпо» с надписью: «Александру Николаевичу Островскому в знак глубочайшего уважения Габриел Сундукян. 28 октября 1883 г., г. Тифлис».

---

[17] С. В. Максимов. А. Н. Островский. В кн.: А. Н. Островский в воспоминаниях современников. Изд. «Художественная литература», М., 1966, стр. 81.

[18] И. Н. Крамской. Письма, статьи в двух томах, т. I. Изд. «Искусство», М., 1965, стр. 299.

[19] В. В. Стасов. Избранные сочинения в трех томах, т. III, изд. «Искусство», М., 1952, стр. 657.

lib.pushkinskijdom.ru

Островский предполагал поставить эту пьесу в Московском Малом театре, но болезнь, а потом смерть помешали этому.

В 1911 году, вспоминая свою встречу с Островским, Г. Сундукян писал: «Доброго отношения ко мне Александра Николаевича я никогда не забуду».[20]

Родственность Г. Сундукяна, этого глубоко оригинального, национально-самобытного драматурга, Островскому совершенно очевидна. Он перекликается с автором «Грозы» тематически, обращаясь по преимуществу к изображению семейно-имущественных отношений купеческой и чиновной среды, идейно, выступая демократическим просветителем, сатирическим обличителем «темного царства» современной ему армянской действительности, и художественно, создавая реально-бытовую комедию с контрастно противопоставленными положительными и отрицательными героями, с подробно обрисованными деталями семейного уклада («Переполох» (1866), «Еще одна жертва» (1870), «Пэпо» (1871), «Разоренное гнездо» (1873)).

В пьесах Сундукяна встречаются и явные реминисценции отдельных сцен из пьес Островского. Например, в комедии «Разоренное гнездо» купец Парсиг, напоминая Большова («Свои люди — сочтемся»), учит своего приказчика так мерить ситец, чтобы из 6 аршин выходило 7. Его дочь Нато, подобно Липочке Большовой не соглашаясь выйти замуж за купца, говорит: «Зачем же вы дали мне тогда воспитание? Зачем я училась говорить по-русски и по-французски, играть на фортепьяно?» Его приказчик, как и Ширялов («Семейная картина»), спускает покупателю куски гнилой материи.

Писатель Дереник Демирчян справедливо пишет: «Влияние было, но оно, будучи перенесенным в армянскую культуру, легко растворяется, соединяется с ней и превращается в национальное качество. Как бы Сундукян не был результатом сильнейшего влияния русской культуры, так же как и мольеровской комедии, тем не менее он создал армянскую драматургию — душой и кровью. Это было достоинством данного влияния».[21]

Под воздействием Островского формировалось творчество выдающегося грузинского драматурга Авксентия Цагарели.

Обращаясь к средствам сатирического обличения отрицательного и эмоционально-патетического утверждения положительного, Цагарели показывал драму пореформенного крестьянства («Иные нынче времена», 1878), борьбу городской бедноты за справедливость («Ханума», 1882), злостное мошенничество купечества («Цимберели», 1886), хищнические устремления мелкобуржуазных интеллигентов («С чем придешь, с тем уйдешь», 1902) и т. д.

Первый акт комедии «Иные нынче времена» Островский смотрел 20 ноября 1883 года во время своего пребывания в Тифлисе и высказался о нем весьма одобрительно. Он сказал ее автору: «Прекрасно! Продолжайте писать именно в этом духе. Вы стоите на правильном пути».[22] Г. А. Талиашвили, признанный знаток русско-грузинских литературных связей, считает, что эта высокая оценка, данная Островским, «оказала большое ободряющее воздействие... на молодого грузинского драматурга А. Цагарели».[23]

---

[20] Цит. по: Г. Сундукян. Письмо Сундукяна об Островском. «Коммунист» (Ереван), 1948, № 86, 11 апреля.

[21] Цит. по: Н. В. Каграманов. Драматургия А. Н. Островского на армянской сцене (1864—1964 гг.). Ереван, 1970, стр. 13 (автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения).

[22] В. Имедадзе. Бескорыстный учитель. «Литературная газета», 1948, № 29, 10 апреля. См. также: И. Гришашвили. А. Н. Островский и грузинский театр. «Заря Востока», 1938, № 74, 1 апреля.

[23] Г. Талиашвили. Русско-грузинские литературные взаимоотношения (XVIII—XIX вв.). Изд. «Ганатлеба», Тбилиси, 1967, стр. 323.

lib.pushkinskijdom.ru

А. Цагарели выразил свое благоговейное отношение к «венценосному» Островскому в прочувствованном стихотворении, публично прочтенном им писателю. В нем есть такие строки:

...Сынам чужого племени и рода
В духовной пище ты не отказал.
Сердца, что знают горести народа,
Возьми взамен того, что ты нам дал.
...Владей пером и впредь,
Великий мастер,
Собой являя мужества пример,
На благо человечества и счастья
Твори и здравствуй — мравалжамиер! [24]

А. Цагарели, изображая «темное царство» грузинского купечества, естественно, перекликается с Островским. Наиболее ярко эта перекличка сказалась в его комедии «Цимберели», сюжетная схема которой очень близка комедии «Свои люди — сочтемся». По свидетельству грузинских ученых, Островский помогал творчески и другим драматургам Грузии.[25]

Мастерскому отображению жизни учились у творца «Грозы» и драматурги Азербайджана. Ближе всех к Островскому стоит основоположник азербайджанской драматургии Наджаф бек Везиров. В его комедии «Позднее раскаяние плодов не дает» много общего с «Грозой». Главная героиня Фатьма ханум ревнивой охраной шариата напоминает Кабаниху. Селибназ ханум, невестка Фатьмы, походит на Катерину, Салмон бек, сын Фатьмы, — на Тихона. Влияние Островского проявилось в этой пьесе не только в характерах, «но и в значительном сходстве идей и метода изображения».[26] Сохраняя свою яркую национальную самобытность Везиров постигал при помощи Островского искусство остроконфликтного раскрытия социально-психологической сущности буржуазии и дворянства, мастерство создания народных героев.

У Островского учился крупнейший украинский драматург и артист Иван Тобилевич (Карпенко-Карый). Вслед за автором комедии «Свои люди — сочтемся» он создавал образы хищников, не брезгующих ради обогащения никакими средствами: волостного старшины Михайла Михайловича («Бурлака», 1883), богатого селянина Калитки («Сто тысяч», 1889), хозяина степей миллионера Пузыря («Хозяин», 1900). Именно о них писал М. Рыльский: «Эти персонажи Тобилевича больше всего роднят его драматургию с творчеством его любимого Островского: ведь они стоят в одном ряду с хищниками и самодурами-купцами Тит Титычами».[27]

Созвучны Островскому и герои Карпенко-Карого, выражающие демократический протест, проникнутые ненавистью к произволу и насилию, такие, как Панас («Бурлака») и Гнат Голый («Савва Чалый», 1889).

Под прямым воздействием «Грозы», ее кипящих страстей, светлого облика Катерины, Карпенко-Карым написана драма «Бесталанная» (1886). Здесь чистая, душевно-щедрая, поэтическая Софья безвинно страдает от терзающей ее сварливо-жестокой свекрови и гибнет от руки мужа, ослепленного чувственным влечением к Варваре.

Драма «Мартын Боруля» (1886) схожа в основном конфликте (стремление ее главного героя добыть себе дворянское звание) с комедией «Бедность не порок» (Мартын Боруля — Гордей Торцов, Палага — Пелагея Егоровна).

---

[24] Там же, стр. 321 («мравалжамиер» — «много лет»).

[25] И. Гришашвили. А. Н. Островский и грузинский театр. «Заря Востока», 1938, № 74, 1 апреля.

[26] Ф. Касумзаде. Наджар бек Везиров. Баку, 1958, стр. 46.

[27] Максим Рыльский. Гордость украинской драматургии. В кн.: И. Тобилевич (Карпенко-Карый). Пьесы. Гослитиздат, М., 1958, стр. 6.

lib.pushkinskijdom.ru

Опираясь на творческие принципы Островского, выдающийся украинский писатель Панас Мирный создал драму «Лымеривна» (1883, изд. 1892). В этой пьесе он изобразил горькую судьбу женщины из мещанско-кулацкой среды. Облик Натальи, главной героини пьесы, насильно выданной за нелюбимого, навеян образом Катерины. Характер ее свекрови Лымерихи весьма напоминает Кабаниху. Карпо, муж Натальи, схож с Тихоном Кабановым.

Положительную роль Островский сыграл в развитии белорусской драматургии, что неоднократно отмечалось исследователями белорусской литературы. «Появление в репертуаре театра первых спектаклей А. Н. Островского, — пишет А. Бутаков, — явилось крупнейшим событием в жизни белорусского советского искусства. Оно знаменовало собою рост профессионального мастерства деятелей Белорусского театра, их умение успешно овладевать классическим наследием».[28]

На Островского опирались в своем творчестве драматурги Мордовии. Драма К. С. Петровой «Ташто койсэ» («По старинке», 1933) написана под явным воздействием «Грозы». Протест Лизы, главной героини пьесы, против патриархального быта сближает ее с Катериной. Облик кулака Карпа родствен образу Дикого. «Грозу» напоминает в этой пьесе вся атмосфера удушающего быта, а также народные песенные мотивы. Так же, как и Катерина, Лиза, не желая оставаться в рабской доле, кончает жизнь самоубийством.

В опоре на творчество Островского свои первые шаги совершала реалистическая драматургия и других братских народов — Татарии,[29] Латвии,[30] Киргизии[31] и т. д.

* * *

Закономерно, что воздействие Островского сказывалось и на развитии сценического искусства братских народов. Именно на его пьесах в первую очередь воспитывались и росли виднейшие деятели национального театра. Так, «Островский является первым среди русских писателей-реалистов, с пьесами которого грузинский народ познакомился на родной сцене».[32] Их постановки начались здесь в 1855 году комедией «Не в свои сани не садись».

Прогрессивная грузинская общественность с вниманием следила за творческим развитием Островского, находя в его пьесах отклик своим чувствам и думам. Произведения Островского приобрели в Грузии столь широкую популярность, что заняли первое место среди пьес русских и иностранных авторов по количеству переводов и по числу сценических представлений. И вот почему, когда Островский в 1883 году приехал в Тифлис, то его встретили там как давно знаемого, глубоко чтимого и горячо любимого писателя. Подъезжая вечером 20 октября к Тифлисскому театру, драматург увидел, что его встречает «у входа на улице, на лестнице и по галереям Караван-сарая... несметная толпа народа».

Перед спектаклем этого вечера, превратившегося в вечер дружбы русского и грузинского народов, распорядитель труппы В. Абашидзе обратился к Островскому со следующим адресом:

---

[28] А. Бутаков. Искусство жизненной правды. Театр имени Янки Купалы в 20—30-х годах. Минск, 1957, стр. 207—208. См. также: А. А. Лобович. Пьесы А. Н. Островского на белорусской сцене. Минск, 1971, стр. 18.

[29] Касим Шамиль. В татарском театре. «Красная Татария», 1948, № 73. 11 апреля.

[30] Б. Даугуветис. Художник-реалист. «Советская Литва», 1948, № 86, 11 апреля.

[31] Мухтар Борбузолов. Возникновение и развитие киргизской драматургии. Фрунзе, 1966, стр. 9.

[32] В. А. Лочошвили. А. Н. Островский в Грузии. Тбилиси, 1966, стр. 8 (автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук).

lib.pushkinskijdom.ru

«Дорогой наш учитель!

Юное товарищество грузинской драматической труппы с восторгом празднует незабвенный день посещения грузинского театра творцом русской национальной драмы. Знакомя нашу публику с Вашими бессмертными творениями, мы постоянно сознавали, что она рукоплещет не нам, не нашей игре, а великому драматургу, сумевшему осветить и оживить свои дивные произведения вечною общечеловеческою идеей гуманности и правды, одинаково дорогой всем народам. Пионеры искусства на Востоке, мы убедились и доказали воочию, что чисто русские создания Ваши могут шевелить сердца и действовать на ум не одной только русской публики, что знаменитое имя Ваше столь же любимо у нас, среди грузин, как и у Вас, внутри России. Мы бесконечно счастливы, что на нашу скромную долю выпала высокая честь послужить при помощи Ваших творений одним из звеньев моральной связи между двумя народами, имеющими столько общих традиций и стремлений, столько взаимной любви и симпатии».[33]

Спектакль открылся представлением второго действия комедии «Доходное место». Благодаря артистов за отличное исполнение ролей, ее автор сказал: «Я и прежде слышал, что у грузин есть хорошая труппа, а сегодня сам убедился, что вы действительно хорошо играете. Мое удивление тем более велико, что вы так прекрасно разыграли пьесу, составленную не из ваших нравов».[34]

Эти слова одобрения «имели огромное значение для молодых артистов грузинской сцены и театральных деятелей». Воспринятые ими «как высокая аттестация и признание их мастерства», они вдохновляли их на достижение новых рубежей «на трудном поприще актера провинциального театра».[35]

На пьесах Островского, таких, как «Доходное место», «Без вины виноватые», формировались таланты выдающихся деятелей грузинской сцены: В. Абашидзе, М. Сапаровой-Абашидзе, Н. Габуния, Л. Месхишвили.

Первая русская пьеса, появившаяся в армянском переводе, — комедия «Не в свои сани не садись»; она была поставлена в 1864 году основоположником и руководителем армянского театра реалистического направления Г. Чмшкяном.

С 1864 по 1964 год армянский театр показал более 20 пьес Островского. В их воплощении участвовали первостепенные артисты: О. Майсурян, П. Адамян, О. Абелян, А. Акопян, О. Гулазян, А. и О. Восканян и мн. др. Драматургия Островского учила реалистическому решению сценических задач, связи театра с народом и готовила почву для постановок пьес последующих драматургов.

Подводя итоги своего изучения постановок пьес Островского на армянской сцене, Н. В. Каграманов пишет: «Драматургия Островского, и впоследствии пьесы других русских авторов, оказали огромное влияние на реалистический путь развития армянского театра, на идейно-художественные взгляды его руководителей, артистов и режиссеров. По своим идейным устремлениям и мятежному духу, жизненно-правдиво обрисованным характерам и, что самое важное, злободневной современности и четкой общественной направленности герои Островского оказались близкими и созвучными настроениям армянской прогрессивной интеллиген-

---

[33] Цит. по: Г. Талиашвили. Русско-грузинские литературные взаимоотношения (XVIII—XIX вв.), стр. 320—321.

[34] А. Н. Островский, Полное собрание сочинений, т. XII, стр. 186.

[35] В. А. Лочошвили. А. Н. Островский в Грузии. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Тбилиси, 1965, стр. 149 (Тбилисский государственный педагогический институт им. А. С. Пушкина).

lib.pushkinskijdom.ru

ции, для которой они стали идейным оружием в ее духовной борьбе против двойного угнетения, насилия и эксплуатации простого народа, средством его социального пробуждения».[36]

Представители демократической украинской культуры высоко ценили творчество А. Н. Островского начиная с его первых пьес. 26 июня 1857 года Т. Шевченко в своем дневнике записал: «Мне кажется, что для нашего времени и для нашего полуграмотного сословия необходима сатира, только сатира умная, благородная. Такая, например, как „Жених" (т. е. «Приезд жениха», — *А. Р.*) Федотова или „Свои люди — сочтемся" Островского и „Ревизор" Гоголя».[37]

Первые постановки пьес Островского на Украине осуществлены любителями. Это «Бедность не порок» в Полтаве (1862), «Не в свои сани не садись» и «Бедность не порок» в Киеве (1862), «Не в свои сани не садись» и «Доходное место» в Бобринцах (1864), «Лес» в Сумах (1872), «Свои люди — сочтемся» и «Не так живи, как хочется» в Мануйловке Полтавской губернии (1897). В профессиональном театре шли «Гроза» (1880, 1885, 1891), «Доходное место» (1906, 1909) и другие пьесы.

О пьесах Островского восторженно отзывалась звезда украинской сцены Мария Заньковецкая, всю жизнь мечтавшая сыграть Катерину из «Грозы».[38]

На белорусской сцене драматургия Островского начала жить с постановки в зале Минского дворянского дома комедии «Свои люди — сочтемся», состоявшейся 3 декабря 1864 года. Вслед за этой пьесой на сцене того же театра шли «Воспитанница», «В чужом пиру похмелье», «Картина семейной жизни», «Гроза».

Инициатива минского театра вскоре была подхвачена другими театрами. Пьесы Островского стали составной частью прогрессивного движения «за демократизацию репертуара, за его идейную целеустремленность и художественную полноценность... Искатель правды Платон Зыбкин, студент Мелузов, пламенный обличитель мира чиновников Жадов вызывали не только симпатии и сочувствие зрителей, но и помогали разобраться в сущности социальных противоречий и конфликтов современного им общества. Разоблачительные пьесы Островского отвечали настроениям передовой части публики, содействовали воспитанию благородных чувств и демократических убеждений».[39]

Но еще сильнее пьесы Островского зазвучали на белорусской сцене в условиях послеоктябрьской действительности, после представления Вторым белорусским государственным театром в 1936 году драмы «Бесприданница». Их постановка превратилась в яркую страницу национальной сцены, служившей «делу воспитания зрителя».[40]

Драматургия Островского способствовала развитию латвийской,[41] литовской[42] и татарской[43] театральной сцены.

Национальные театры, создававшиеся после Октября, нередко открывались именно пьесами Островского. Так, в 1918 году в Казани для пер-

---

[36] Н. В. Каграманов. Драматургия А. Н. Островского на армянской сцене (1864—1964 гг.), стр. 7.

[37] Т. Г. Шевченко. Дневник. Гослитиздат, М., 1939, стр. 56.

[38] С. М. Дурилін. Марія Заньковецька. Життя і творчість. Київ, 1955, стр. 286 и след.

[39] А. А. Лобович. Пьесы А. Н. Островского на белорусской сцене, стр. 6—7.

[40] Там же, стр. 125.

[41] Юлий Ванаг. Островский на латышской сцене. «Советская Латвия», 1948, № 86, 11 апреля. См. также: Г. М. Мацков. Латышско-русские литературные связи во второй половине XIX века. Рига, 1962, стр. 15 (автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук).

[42] Б. Даугуветис. Художник-реалист. «Советская Литва», 1948, № 86, 11 апреля.

[43] Касим Шамиль. В татарском театре. «Красная Татария», 1948, № 73, 11 апреля.

lib.pushkinskijdom.ru

вого спектакля в чувашском театре была избрана и переведена драма «Не так живи, как хочется». В 1935 году открытие мордовского театра ознаменовалось постановкой пьесы «Бедность не порок».

Самое большое внимание театров братских народов снискала «Гроза». Ее ставили на марийском языке в Йошкар-Оле (1934), на мордовском в Казани (1935), на армянском в Ереване (1935, 1944), Баку (1939), на узбекском в Ташкенте (1938, 1955), на украинском в Харькове (1938), на азербайджанском в Баку (1943, 1944), на татарском в Казани (1944), на туркменском в Ашхабаде (1948), на кабардинском в Нальчике, на казахском в Алма-Ате (1950), на литовском в Вильнюсе (1950), на киргизском во Фрунзе (1958) и т. д.

Сценические воплощения этой пьесы стали замечательными событиями всей театральной жизни нашей страны; в частности, особо отмечалось исполнение роли Катерины Чистяковой (Харьков), Ишантураевой (Ташкент), Жасмен (Баку), Кадри (Баку), Кыдыкеевой (Фрунзе).

На сценах братских республик поставлено много более половины пьес А. Н. Островского. Но из них преимущественным вниманием пользуются «Свои люди — сочтемся», «Бедность не порок», «Доходное место», «Гроза», «На всякого мудреца довольно простоты», «Лес», «Снегурочка», «Волки и овцы», «Бесприданница», «Таланты и поклонники», «Без вины виноватые».

О роли Островского в развитии театрального искусства Армении прекрасно сказал заслуженный артист Армянской ССР Авет Аветисян: «...жизненные, правдивые, красочные образы Островского создали целую плеяду армянских драматургов и актеров, ныне посвятивших свои силы и таланты созданию социалистического по содержанию, национального по форме великого советского искусства театра».[44]

Подобный процесс большего или меньшего масштаба происходит и в других республиках наших братских народов.

3

Реакционная критика, расправляясь с неугодным ей Островским, еще при жизни драматурга старалась дискредитировать его творчество, а после кончины писателя заявила, что он уже давно устарел. В. Г. Авсеенко шел еще дальше. По его мнению, Островский ограниченно-бытовой, купеческо-чиновной тематикой снижал уровень театрального репертуара и играл в развитии русской сцены не положительную, а отрицательную роль.

Но Островский, вопреки желаниям реакционной критики, продолжал жить. Всегда враждебный узкому бытовизму и натурализму, он привлекал читателей и зрителей своими характерами крупного комизма и сильного драматизма, широко опираясь на средства гротеска и шаржа («На всякого мудреца довольно простоты», «Горячее сердце»), романтики и символики («Гроза», «Лес», «Снегурочка», «Бесприданница»). Октябрьская революция принесла драматургу второе рождение: он встретился со зрителем, о котором мечтал всю жизнь.

Чем же ценен Островский для нас? Какими сторонами своего творчества он остается нашим действенным современником? Говоря о демократах-беллетристах, Плеханов писал: «Никакие специальные исследования не могут заменить нарисованной ими картины народной жизни».[45] Эти слова в полной мере относятся и к Островскому.

Драматургия Островского — это огромная панорама правдиво и ярко зарисованных человеческих характеров и судеб 40—80-х годов XIX века.

---

[44] М. Имас. Островский на сцене периферийного театра. М., 1937, стр. 11—12.

[45] Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. II. Гослитиздат, М., 1958, стр. 226.

lib.pushkinskijdom.ru

Отказ от нее, пренебрежение ею обеднили бы нас во всех отношениях: социально-исторически, интеллектуально, эмоционально-психологически и эстетически.

Глубочайшая конкретно-историческая верность пьес Островского, превращающая их в подлинном смысле в учебник жизни, вызывала признательность и восхищение его современников. Обобщая предшествующие ему высказывания, Добролюбов уже в первой статье об Островском, в 1859 году, писал: «...всеми признаны за Островским дар наблюдательности и уменье представить верную картину быта тех сословий, из которых брал он сюжеты своих произведений».[46] Развивая и доказывая это положение, он утверждал далее: «...верность действительности, жизненная правда — постоянно соблюдаются в произведениях Островского и стоят на первом плане, впереди всяких задач и задних мыслей».[47]

И. А. Гончаров подчеркивает стремление Островского, даже иногда в ущерб динамичности действия пьесы, «сохранить тщательно то, что он видит и чует живого и верного в природе».[48] Он благодарит драматурга за поэтические произведения, в которых «мы воочию видим и слышим исконную, истинную русскую жизнь в бесчисленных животрепещущих образах, с ее верным обличьем, складом и говором».[49]

М. Горький ценит «силу и искренность», нестареющую «глубокую жизненную правду» творчества Островского.[50]

* * *

Драматургия Островского, кроме познавательной, продолжает выполнять и идейно-воспитательную роль.

Пафосом большинства его пьес является борьба нового и старого, прогрессивно-гуманистических принципов с консервативными. Проповедь Жадовым («Доходное место») святости общественно-нравственного долга, служения прогрессивным идеям, идущим «наперекор устаревшим общественным привычкам и условиям», является призывом к преобразованию жизни. Смелая защита Платоном Зыбкиным патриотического поведения человека — не что иное, как защита человеческого благородства, честного служения обществу, которого еще порой недостает некоторым и в наши дни («Правда — хорошо, а счастье лучше»).

Не может не вызывать сочувствия мечта Ларисы Огудаловой («Бесприданница») о чистоте человеческих отношений. Проблема компромиссного и бескомпромиссного поведения, актуальная и для нашего времени, ставится драматургом также в комедии «Таланты и поклонники».

Островский перекликается с нашей современностью постановкой и даже решением многих иных этических и социально-бытовых проблем. Не утеряла значения его борьба за душевную красоту личности, за нравственную цельность, за высокое понимание морального долга. Народно-демократические понятия совести и чести, возвышенного и прекрасного, защищаемые Островским, органически входят в моральный кодекс человека социалистического общества.

Многие пьесы Островского, в особенности «Гроза», «Бесприданница», «Таланты и поклонники», «Без вины виноватые», ставя и решая проблемы человеческого поведения, нравственности, долга, любви, как справедливо указывалось в нашей критике, выходят в своем значении далеко

---

[46] Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в девяти томах, т. V, Гослитиздат, М.—Л., 1962, стр. 21.

[47] Там же, стр. 29.

[48] И. А. Гончаров, Собрание сочинений в восьми томах, т. VIII, стр. 180.

[49] Там же, стр. 492.

[50] М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 23, Гослитиздат, М., 1953, стр. 185.

lib.pushkinskijdom.ru

за пределы обрисованной в них эпохи и приобретают «общечеловеческое звучание и художественное бессмертие».[51] Именно общечеловечностью содержания своих пьес, воплощенного в блестящей форме, Островский и приобрел в советскую эпоху широчайшую популярность.

Воспитанию нового человека содействуют, кроме положительных, и отрицательные персонажи пьес Островского. Островский изобличает разнообразные проявления своекорыстия, ловкачества, карьеризма, беспринципного приспособленчества. В борьбе за нравственно-совершенного, гармонически развитого человека, в преодолении своекорыстно-эгоистических пережитков прошлого Островский еще долго будет нашим союзником. Его пьесы обнажают самые корни, истоки всего античеловеческого, связанного со старым миром собственничества.

Буржуазно-дворянская критика, стремясь принизить значение творчества Островского, твердила о национальной ограниченности его тематики, сюжетов и образов. На самом деле великий драматург, изображая противоречия русской жизни, ярко обнажал пороки всего капиталистического мира. Сквозь национальную оболочку таких хищников рубля, как Прибытков («Последняя жертва») и Кнуров («Бесприданница»), таких представителей бюрократии, как Вышневский («Доходное место»), таких либеральных болтунов, как Городулин («На всякого мудреца довольно простоты»), таких цинических дельцов, как Беркутов («Волки и овцы») и Окоемов («Красавец-мужчина»), таких душителей просвещения и свободы, как Дикой и Кабаниха, — отчетливо проступают черты, общие для всех эксплуататорских классов.

Отрицательные образы хищников, зарисованные Островским, помогают понять социально-психологическую сущность враждебного нам империалистического мира. Но, разумеется, постановка пьес Островского в наши дни требует современного их прочтения.

Это прочтение, противоположное вульгарно-социологическому и формалистическому, включает в себя необходимость сосредоточить внимание на том, что наиболее созвучно нашему времени, на социально-психологической и этической проблематике.

* * *

Островский не устарел и как замечательный мастер драматического искусства.

В 1923 году, в связи с юбилеем Островского, А. В. Луначарский писал: «Нам нужно искусство серьезное, нам нужно искусство, *способное усвоить наш нынешний быт,* нам нужно искусство, которое обратилось бы к нам с *проповедью нынешних,* только еще растущих *этических ценностей*».[52]

Эти слова остаются актуальными и сегодня.

Нам нужны пьесы высокого этического и эстетического масштаба — и здесь наши драматурги могут многому научиться именно у Островского.

Осмысливая замечательное наследие, оставленное автором «Грозы», драматург Б. С. Ромашов справедливо говорит, что Островский является для советских драматургов «учителем, который своей блестящей практикой показал, как надо работать драматическому писателю, чтобы его произведения отвечали запросам народа и удовлетворяли требованиям современности».[53] Островский поражает разнообразием использованных

---

[51] Ю. Оснос. В мире драмы. Статьи. «Советский писатель», М., 1971, стр. 206.

[52] А. В. Луначарский, Собрание сочинений в восьми томах, т. I, изд. «Художественная литература», М., 1963, стр. 206.

[53] Б. Ромашов. Островский и современность. В кн.: Б. Ромашов. Драматург и театр. Статьи, выступления, очерки. Изд. «Искусство», М., 1953, стр. 323.

lib.pushkinskijdom.ru

им драматических видов и жанров. У него можно и должно учиться тесной связи с жизнью, с «практикой театра», органическому единству острой публицистичности и художественности, филигранному искусству лепки крупных характеров, драматических и комических, ясной композиции и «чудесному, красочному слову».[54]

Н. Погодин, в полном согласии с Б. Ромашовым, говорил: «Театральные взгляды Островского, его принципы реалистического искусства и до сего времени не потеряли своего значения для советского театра».[55] По его мнению, «Островский был и остается непревзойденным мастером драматургии, смелым новатором. Его умение построить сюжет драматургического произведения, всесторонне раскрыть образы, его яркий, подлинно народный язык являются образцом для всех драматургов».[56]

Упрекая режиссуру в невнимании к Островскому, великолепно сказал А. Н. Арбузов: «Драматургия Островского — это поэзия нашего театра, и жить вне его драматургии — значит отбросить *поэтическое* нашего театра».[57]

4

В 1881 году, в «Записке о положении драматического искусства в России в настоящее время» А. Н. Островский утверждал: «История оставила название великих и гениальных только за теми писателями, которые умели писать для всего народа, и только те произведения пережили века, которые были истинно народными у себя дома; такие произведения со временем делаются понятными и ценными и для других народов, а наконец, и для всего света».[58] Эти замечательные слова оправдываются творчеством и самого Островского. Его драматургия, почитаемая и любимая всеми народами братских республик, входящих в СССР, приобрела широкую известность и за рубежами нашей родины.

Первые сведения о творчестве Островского появляются в Германии (1865), а затем в Англии (1868), во Франции и во многих других странах. Первая зарубежная статья о драматургии Островского появилась в Англии, а первый печатный перевод пьесы («Доходное место») — в Германии, в Мюнхене (1865).

Вслед за статьями, переводами, а иногда и опережая их, на зарубежной сцене начали ставиться пьесы Островского. Первыми постановщиками пьес Островского стали чехи. В 1865 году в Праге с большим успехом шла пьеса «Доходное место».

Количество зарубежных переводов и постановок пьес Островского растет после Октябрьской революции, в особенности же после второй мировой войны. Среди наиболее интересных постановок, осуществленных в последнее время зарубежной режиссурой, необходимо в первую очередь отметить постановку комедии «Последняя жертва» в Праге (1956), трагедии «Гроза» в Будапеште (1967), комедии «Лес» в Бухаресте (1952), в Лондоне (1970) и Париже (1970), пьесы «На всякого мудреца довольно простоты» в Берлине (1967).

---

[54] Б. Ромашов. А. Н. Островский и его значение для советской драматургии. В кн.: Б. Ромашов. Драматург и театр, стр. 258, 259, 288, 291, 295.

[55] Н. Погодин. Слава русской культуры. В кн.: Н. Погодин. Театр и жизнь. Изд. «Искусство», М., 1953, стр. 202.

[56] Н. Погодин. Великий русский драматург. «Знамя» (Калуга), 1951, № 115, 13 июня.

[57] А. Н. Арбузов. Драматургия А. Н. Островского — поэзия нашего театра. В кн.: Ежегодная конференция, посвященная великому русскому драматургу А. Н. Островскому. 1958 год. М., 1959, стр. 89.

[58] А. Н. Островский, Полное собрание сочинений, т. XII, стр. 123.

lib.pushkinskijdom.ru

Н. Черкасов считает, что комедия «Лес» поставлена государственным муниципальным драматическим театром Румынии «в лучших реалистических традициях, режиссура и артисты правильно поняли и раскрыли смысл этого произведения и тонко воссоздали атмосферу эпохи». О народной артистке Лучии Стурза-Буландра, игравшей Гурмыжскую, Черкасов сказал, что она «смогла бы войти в ансамбль нашего Ленинградского театра драмы им. Пушкина или Московского Малого театра».[59]

Обличительно-сатирический пафос драматургии Островского, ненавистный эксплуататорским кругам, вызывает горячее сочувствие и полную поддержку прогрессивных слоев зарубежных читателей и зрителей. Передовой общественности, враждебной произволу и насилию, в особенности дорог положительный герой пьес Островского, отличающийся демократическим складом ума и чувств, верой в победу правды, душевной щедростью, горячим сердцем, обращенным к добру и красоте. Вот почему западноевропейская реакционная буржуазная критика пыталась принизить достоинство пьес Островского, в то время как прогрессивная критика раскрывала их глубокий смысл и непревзойденное мастерство. Так, Ян Неруда, один из крупнейших чешских реалистов второй половины XIX века, в своей борьбе за тесную связь родного театра с действительностью, за его идейно-эстетическое обновление, во многом опирался на драматургию Островского. Для него было ясно идейно-эстетическое превосходство драматургии Островского над буржуазной западноевропейской драматургией. В 1880 году он писал: «Зарисовки Островского напоминают хорошую старинную гравюру: четкие, резкие контуры, живость, выразительность и потрясающая простота. Из современных драматургов с Островским можно сравнить только Бьёрнсона, или Ибсена, либо старых испанцев: такие же скупые, точные слова, четко очерченные характеры; ни одного лишнего слова, причем язык народный, взятый прямо из жизни: ни одного надуманного конфликта, а лишь такие, которые создает сама человеческая природа, и потому волнующие нас. Столько правды мы не найдем в пьесах французских драматургов, может быть достаточно смело черпающих из жизни, но уже выработавших свои шаблоны для изображения многих моральных ее сторон: мы не найдем ни крупицы этой правды и в банальных немецких пьесах».[60]

Ян Неруда был убежден в том, что творения Островского не потеряют своей ценности и после того, как обличаемые ими общественные отношения уйдут в прошлое. В 1870 году, в связи с постановкой в Праге «Грозы», Неруда утверждал: «В истории драматургии Островскому будет отведено почетное место... благодаря правде изображения и подлинной человечности он будет жить в веках».[61]

Эта оценка Островского как драматурга мирового значения была поддержана всей прогрессивной критикой: французской (Ж. Патуйе), немецкой (Е. Венот), итальянской (Ло Гатто), английской (Д. Магаршак) и т. д.

В ноябре 1912 года в Сорбонне Жюль Патуйе защитил докторскую диссертацию «Островский и его театр русских нравов». В этом капитальном исследовании блестящего знатока изучаемой проблемы Островский, продолжатель Гоголя, приравнивается к самым выдающимся писателям России — Л. Н. Толстому, И. С. Тургеневу, И. А. Гончарову.[62]

Споря с западноевропейскими и русскими критиками, недооценивавшими искусство драматурга, исследователь много позднее писал: «Уже

---

[59] Николай Черкасов. Месяц в Румынии. «Звезда», 1952, № 3, стр. 141—142.

[60] Ян Неруда, Избранное в двух томах, т. 2, Гослитиздат, М., 1959, стр. 451—452.

[61] Там же, стр. 521.

[62] Jul Patouillet. Ostrovski et son théâtre de moeurs russes. Paris, 1912, p. 458. См. также стр. 113, 430, 432, 456.

lib.pushkinskijdom.ru

в первом своем произведении («Свои люди — сочтемся») он является полным хозяином своего дела не только в изображении характеров лиц, но и в отношении развития действия пьесы и понимания значения сценических эффектов». Для Ж. Патуйе Островский «бесспорный мастер» и «классик сцены».[63]

В последние десятилетия неуклонно ширится признание выдающегося мастерства Островского. Его пьесы, относящиеся к наиболее идейно-прогрессивным и художественно совершенным в мировой драматургии второй половины XIX века, составляют в развитии мирового драматического искусства шаг вперед, самостоятельную и важную главу. Благотворное влияние реализма Островского на драматургию отечественную, братских наций, входящих в СССР, славянских и других народов, во многом еще неучтенное, неосознанное, требует серьезных изучений.

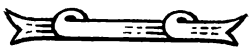
Пьесы Островского активно живут и в настоящем, доставляя идейно-эстетическое наслаждение современному зрителю.

М. П. Садовский, характеризуя творчество Островского, прекрасно сказал: «Все на свете подвержено переменам — от людских мыслей до покроя платья; не умирает только правда, и какие бы ни являлись новые направления, новые настроения, новые формы в литературе — они не убьют творений Островского, и к этому живоносному источнику правды „не зарастет народная тропа“».[64]

---

[63] Жюль Патуйе. О драматургической технике Островского. Памяти П. Н. Сакулина. Сб. статей. Изд. «Никитинские субботники», М., 1931, стр. 195, 197, 204.

[64] Драма. Ежегодник императорских театров, вып. XIII, сезон 1902/1903, стр. 200—201.



lib.pushkinskijdom.ru

Ф. Н. ПИЦКЕЛЬ

МАЯКОВСКИЙ И ПУТИ РАЗВИТИЯ ЛИРИКИ XX ВЕКА

Может быть, ни один поэт не оказал такого решающего и непосредственного влияния на мировую прогрессивную поэзию, как Маяковский. «Новый мощный талант налетел, как ураган, с востока и разметал старые ритмы и образы, как этого не смел еще ни один поэт», — вспоминал И. Бехер.[1] Маяковский был воистину гигантской личностью, поэтом огромного дарования. И, однако, только величием таланта не объяснить его мировую славу. Прав Бехер, подчеркнув, что «поэтом эпохи, каким был Маяковский, может быть только тот, кто соединяет в себе жизненные силы своей эпохи во всей их глубине и многогранности».

Небывалые общественные сдвиги преобразили духовную жизнь XX века, внесли новые черты в литературу. С наибольшей полнотой и силой и раньше, чем у кого бы то ни было из поэтов, требования времени зазвучали в творчестве Маяковского. С гениальной чуткостью поэт ощутил подземные толчки истории, великие перемены, назревавшие в недрах самой действительности.

Сложная диалектика жизни проявилась в том, на первый взгляд, странном факте, что наиболее чистым, классическим выражением общих закономерностей эпохи стала поэзия такого своеобразного, индивидуально неповторимого писателя, как Маяковский. Именно ему, ни на кого не похожему, особенному, дано было с почти конкретной наглядностью материализовать в своем творчестве ведущие тенденции развития прогрессивной поэзии XX века. 12—13 лет творческой жизни Маяковского после Октября (1917—1930) в свернутом виде содержат историю пути, которым шла мировая поэзия в течение нескольких десятилетий — вплоть до настоящего времени.

В данной статье, не претендующей, естественно, на всестороннюю разработку вопроса такой широты и сложности, каким является вопрос о месте Маяковского в истории мировой поэзии, нам хотелось бы коснуться некоторых характерных черт его творческого развития, обнаруживающего неслучайное сходство с развитием других крупнейших лириков XX века.

Сходство это тем более существенно и значимо, что объясняется не столько заимствованием и подражанием (хотя нелепо было бы отрицать огромное влияние Маяковского на мировую поэзию), сколько единством внутренних законов развития в исторически сходных условиях, единством, дающим знать о себе «вопреки» неповторимому своеобразию непохожих творческих индивидуальностей.

1

По природе своего дарования, по своему душевному складу Маяковский — прежде всего лирик. Темой его стихов почти всегда были его собственные переживания. Ему чужд дар «перевоплощения», он может го-

[1] И. Бехер. Открыватель мира. «Правда», 1940, № 104, 14 апреля.

lib.pushkinskijdom.ru

ворить только о том, что волнует его, чем живет он, Маяковский. В его произведениях всегда есть то, что Белинский считал важнейшим признаком поэзии лирической: «Здесь личность поэта является на первом плане, и мы не иначе, как через нее, все принимаем и понимаем».[2] Тема любви — «примадонна» лирики — занимает огромное место и в дооктябрьском и в послеоктябрьском творчестве Маяковского.

Но по природе своего дарования и внутреннему душевному складу Маяковский был человеком, кровно и нерасторжимо связанным с окружающим миром, с людьми, с народом. Своим творчеством он наиболее полно воплотил мысль Л. Н. Толстого о том, что «человек, живя в этом мире, должен... признавать себя членом всего человечества»;[3] «для того... чтобы... то новое, что он (писатель, — *Ф. П.*) видит, было важно для людей, он должен жить не эгоистической жизнью, а принимать участие в общей жизни человечества».[4]

Может быть, самый характерный поэтический образ у Маяковского — это обобщенный образ вселенной, «всей земли». Родившись в ранних произведениях, этот художественный образ, развиваясь, проходит затем сквозь все его творчество: «Вселенная спит, положив на лапу с клещами звезд огромное ухо» — в «Облаке в штанах»; Земля с «морщинами окопов» на челе, с головой, «дымами и боями охмеленной», заломившая руки над «вздыбленными волосами» — в «Войне и мире»; «Ядро земного шара», прикованное, будто кандалы, к ногам человека, — в поэме «Человек»; «Вся вселенная» как место действия «Мистерии-буфф»; образ «всей земли», охваченной бессонницей в дни скорбного прощания с Лениным; Дремлющий мир в «Разговоре на Одесском рейде...», обронивший огромную «синь-слезищу» — Черное море, и многие другие, вплоть до обращения к мирозданию в лирических отрывках последней поэмы...

Во всех этих образах нашло художественное воплощение то, что было самым существенным в Маяковском, — стремление объять мыслью всю землю, одержимость беспокойством о судьбах мира.

Маяковский ощущал постоянную ответственность за судьбы всех людей, не только близких, но и тех, кого он не знал и не видел:

Я — поэт,
я разницу стер
между лицами своих и чужих.[5]

Самой большой мечтой Маяковского была мечта о разумном, истинно человеческом устройстве общества, мечта о всечеловеческом счастье и единении: «чтобы в мире без Россий, без Латвий жить единым человечьим общежитьем» (VII, 164).

Тема мировой общности роднит Маяковского со многими прогрессивными поэтами мира. Так, чувство, близкое Маяковскому, отразилось в самом названии книги Пабло Неруды «Всеобщая песнь». Стремление Маяковского найти слова и образы, которые выражали бы мысли и чувства массы, «безъязыкой улицы», нельзя не сопоставить со стихотворением Броневского «Для кого стихи?», в котором поэт говорит о своем желании выразить чувства миллионов. Перекличка рождает и очень близкие образные параллели. Ср., например, строки из поэмы Маяковского «Война и мир»:

мои глазища —
всем открытая собора дверь.
Люди! —

---

[2] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 9.

[3] Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 72, Гослитиздат, М.—Л., 1933, стр. 416.

[4] Там же, т. 30, стр. 224.

[5] Владимир Маяковский, Полное собрание сочинений в тринадцати томах, т. I, Гослитиздат, М., 1955, стр. 159 (далее ссылки приводятся в тексте).

lib.pushkinskijdom.ru

любимые,
нелюбимые,
знакомые,
незнакомые,
широким шествием излейтесь в двери те.

(I, 241—242)

И из поэмы Луи Арагона «Поэты»:

Открываю вам чрево мое и поэму мою.
Войдите в логовище мое, мой Лувр.
. . . . . .
Войдите со мной в меня...
Я — открытое для всех жилище.[6]

А когда Маяковский говорит о языке, «родном всем народам» (трагедия «Владимир Маяковский»), нельзя не вспомнить строки из поэмы Элюара, открывающей сборник «Естественное течение»: «Мы будем говорить на языке, доступном всем».[7]

Итак, две противоречащие друг другу тенденции — интимность лирического переживания и широта жизненного охвата — столкнулись в поэзии Маяковского.

Теперь, по прошествии многих лет, мы знаем, что это столкновение было плодотворным, что оно привело к необычайному расширению рамок лирики, постепенно вместившей в свое лоно огромный мир народной жизни. Революция, героическое созидание новой действительности, пафос истории, творящейся руками народа, стали *личной темой поэта.*

«Прорывы» лирической стихии в сферу общественную совершались и до Маяковского. Но эти «прорывы» носили более или менее эпизодический характер и никогда не были столь решительными, принципиальными и всеобъемлющими, как у Маяковского.

«Дать бы революции такие же названия, как любимым в первый день дают!» (VII, 235). Эти слова — как бы формула, образное выражение того внутреннего, неповторимо-личного осмысления, которому подверглась в поэзии Маяковского социально-политическая тематика, ставшая личной лирикой высокого накала. Справедливо говорится в одной из работ: «Наиболее точный ключ к пониманию поэзии Маяковского — это сознание, что во всем том, что он написал, он прежде всего — гениальный лирик. В его великом „я“, как солнце в капле воды, отражаются повседневные дела человеческие... Его творчество это поэтическая автобиография гиганта».[8]

Но создание лирики нового типа, выразившей сложную душу человека XX века, не было процессом простым и прямым. Это был трудный и заранее не «запрограммированный» процесс, сопряженный с поисками истины, с «ездой в незнаемое». К тому же это был процесс многоступенчатый, с развитием по спирали, в котором диалектика отрицания привела в конечном итоге к новому синтезу — высшему синтезу личного и общественного.

В своих основных чертах этот процесс был общим для прогрессивной поэзии многих стран, но в поэзии Маяковского он предстает с особой концентрированной заостренностью, в минимальном временном пространстве послеоктябрьского творчества поэта, в то время как в западной поэзии он более рассредоточен в своих звеньях.

---

[6] Цит. по: Поэзия социализма. Изд. «Наука», М., 1969, стр. 115.

[7] Цит. по статье Л. Арагона «Поль Элюар»: Арагон, Собрание сочинений в одиннадцати томах, т. X, Гослитиздат, М., 1961, стр. 170.

[8] Анатоль Стерн. Раненный любовью. «Радуга», 1965, № 12, стр. 162.

lib.pushkinskijdom.ru

Начало этого процесса связано с принципиальным отрицанием лирической поэзии вообще как выражения личной стихии чувств. «Нами лирика в штыки неоднократно атакована», — писал Маяковский в стихотворении «Юбилейное». В той или иной мере эта «атака» характерна для всего фронта прогрессивной поэзии на начальном этапе ее развития. «Кому это интересно, что — „Ах, вот бедненький! Как он любил и каким он был несчастным...“?» (II, 87) — возмущался Маяковский. «Мечты, грезы, — цветы, розы» вызывали его язвительные издевательства. Аналогичные примеры из поэзии других стран не нужно выискивать. «Мало этого! Мало!» [9] — страстно восклицал Броневский в программном стихотворении «Поэзия», имея в виду традиционную пейзажную и интимную лирику. В конце 30-х годов Брехт пишет стихотворение «Плохие времена для поэзии», которое кончается строками: «Во мне борются воодушевление перед цветущей яблоней и ужас перед речами маляра (Гитлера, — *Ф. П.*). Но лишь второе двигает меня к письменному столу».[10]

И нужно ли удивляться, что почти тот же смысл, то же чувство выражены в стихотворении Пабло Неруды «Объяснение»:

Вы спросите: где же сирень,
где метафизика, усыпанная маками,
где дождь, что выстукивал слова,
полные пауз и птиц?
Я вам расскажу, что со мною случилось.
. . . . . .
Разбойники с марокканцами и самолетами,
разбойники с перстнями и герцогинями,
разбойники с монахами, благословлявшими убийц,
пришли,
и по улицам кровь детей
текла просто, как кровь детей.[11]

Страсть, владевшая художниками, без колебаний сделавшими свой выбор, решительно предпочтя общезначимое личному и частному, с огромной силой выражена в обобщенной, концентрированной образности стихотворения Элюара «Критика поэзии» (1932):

Ну, конечно, я ненавижу царство буржуев,
Царство шпиков и попов!
Но еще больше — людей, что не так его ненавидят,
Как я.
Не всеми силами своего «я».

Плюю в лицо ублюдкам,
Кто всем стихам моим не предпочтет
Эту критику поэзии! [12]

Как и в «Плохих временах для поэзии» Брехта, в «Критике поэзии» Элюара отождествляются понятия «поэзия» и «интимная лирика» [13] и выводится *за пределы поэзии* слово, служащее злобе дня, непосредственно вторгающееся в социальные конфликты современности. Форм поэзии, которые могли бы вместить в себя борьбу с презренным царством шпиков и попов, для Элюара пока реально не существует. Поэзия — это

---

[9] Владислав Броневский. Избранное. Изд. иностранной литературы, М., 1961, стр. 31.

[10] Bertolt Brecht. Über Lyrik. Berlin und Weimar, 1964, S. 122.

[11] Пабло Неруда. Избранное. Перевод с испанского. Гослитиздат, М., 1954, стр. 107—108.

[12] Поль Элюар. Стихи. Гослитиздат, М., 1958, стр. 50.

[13] Отметим, что и для Маяковского термины «лирика» и «поэзия» чаще всего совпадают. Ср. в «Юбилейном»: «Нами *лирика* в штыки неоднократно атакована... Но *поэзия* — пресволочнейшая штуковина: существует — и ни в зуб ногой» (VI, 49). Видимо, это объясняется тем, что лирика была для него, говоря словами Белинского, «поэзией по преимуществу», «поэзией поэзии».

lib.pushkinskijdom.ru

заповедная область прекрасного, сфера утонченных переживаний, и в нее нет доступа жизненной грязи. Новое представление о поэзии и ее возможностях придет к Элюару позднее, когда прояснятся ее дальнейшие пути и судьбы. Пока же поэт героически жертвует своей изысканной поэзией, ставя ее неизмеримо ниже выкрика ненависти в адрес отвратительного царства буржуа, шпиков и попов. И в патетической силе этого выкрика заключена взрывная сила *критики поэзии* Элюаром, равнозначная «*атаке*» на нее Маяковского.

Луи Арагон, имея в виду «Критику поэзии», отметил: «Этот пересмотр своей поэзии в свете классовой борьбы — явление естественное для поэтов на определенном этапе их творческого пути...» [14]

Термин «лирика» всегда был связан с представлением о глубоко личной сфере человеческой жизни. Только ощущение лирической непричастности к общему могло родить знаменитые некрасовские строки: «Мне борьба мешала быть поэтом, Песни мне мешали быть борцом».

Однако никогда еще «критика лирики» не превращалась в открытую борьбу с ней, не доходила до таких крайностей, не была столь бескомпромиссно-прямолинейной, как в период становления прогрессивной поэзии XX века. Всем своим существом она устремилась к *действию*.

И голос поэтов прозвучал призывом к оружью,
К справедливости, к братству...

И захотели поэты
К ближним прийти, —

писал Элюар в стихотворении «Поэты, которых я знал».[15]

В представлении поэта, вышедшего на непроторенную дорогу создания новой действительности, *слово* должно было прежде всего стать *делом*. «Звучи, о слово, отливающееся в дело! Слово должно действовать!» — восклицал Бехер в стихотворении «К миру».[16]

Стремление к единству искусства и действительности завладело, хотя и не одновременно, всем фронтом прогрессивной поэзии. Возникшее в творчестве Маяковского и советских поэтов 20-х годов, оно закрепляло свои рубежи в европейской поэзии несколько позднее, в 30—40-х годах. Пафос борьбы и социального преобразования действительности активно нарастал в напряженно-кризисные моменты жизни капиталистических стран: в накаленной атмосфере наступления фашизма в Германии, в трагические дни фашистской интервенции в Испании, во времена героического Сопротивления во Франции.

Однако провозглашение действенности слова само по себе еще не создавало нового качества поэзии. Декларации, лозунгу должно было претвориться в реальность. Впереди был непроторенный путь, требующий затраты усилий, чреватый находками, открытиями, а также потерями и утратами, преодолевая которые поэзия двигалась вперед. Истина доставалась с бою, как результат напряженных поисков, преодоления крайностей, односторонних увлечений и временных заблуждений.

Односторонность отличала первый же шаг прогрессивной поэзии, устремившейся к единству слова и дела. Отталкиваясь от «незаинтересованности» декадентского искусства, утверждавшего, что поэзия не имеет цели вне самой себя, прогрессивная поэзия ринулась в противоположную крайность, провозгласив важнейшим и даже единственным видом искусства его агитационные формы. Рука об руку с этой крайностью шла и другая: была взята под сомнение и нередко отрицалась эстетическая

---

[14] Арагон, Собрание сочинений в одиннадцати томах, т. X, стр. 165.
[15] Поль Элюар. Стихи, стр. 264.
[16] Цит. по: Поэзия социализма, стр. 134.

lib.pushkinskijdom.ru

функция искусства, его способность доставлять наслаждение. Это свойство искусства казалось противостоящим его действенности. Доставляя людям наслаждение, скрашивая их неприглядное существование, оно становилось как бы элементом быта, своеобразным утонченным развлечением, не имеющим практического значения. И тогда искусство из оружия превращалось в безделушку, а поэт из трибуна и создателя общественно-полезных ценностей — в усладителя досуга обывателя.

Брехт в середине и конце 20-х годов, а отчасти и позднее, видел смысл поэзии прежде всего в «информации», искал путей «практического употребления» лирики, считал полезность, продуктивность главным критерием художественного творчества. Бехер в 30-х годах, вместе с другими революционными поэтами Германии, был создателем искусства, непосредственно обращенного к массе и очень напоминавшего по своему характеру Окна Роста Маяковского. Агитационная поэзия занимала важное место в творчестве революционных поэтов Польши — Станде и Вандурского. Ей придавали огромное значение чешский поэт Нейман и болгарин Смирненский. И даже такой рафинированный лирик, как Элюар, в годы оккупации Франции видел в ней основное направление поэзии.

Поиски форм открытого вторжения в жизнь и недоверие к эстетической функции поэзии естественно сочетались с настороженно-неприязненным отношением к лирике, которая осознавалась как жанр, противопоставляющий действию созерцание и культивирующий отрешенное и замкнутое в себе переживание. «Душу разъедает бездельник-лирик» (VI, 43), — утверждал Маяковский. Созерцание, не претворенное в действие, отрицалось им абсолютно:

Мне ль
вычеканивать венчики аллитераций
богу поэзии с óбразами образóв.
Поэзия — это сиди и над розой ной...
. . . . . .
Я 28 лет отращиваю мозг
не для обнюхивания,
а для изобретения роз.

(IV, 107)

Не желающий, чтобы его «как цветочек с полян, рвали после служебных тягот», чувствующий себя «заводом, вырабатывающим счастье», Маяковский с жаром противопоставлял отъединенной от мира лирике поэзию, с помощью которой осуществлялось пусть минимальное, но вмешательство в жизнь. Подобные произведения вызывали самый горячий его энтузиазм. Так, он восхищался стихотворением Демьяна Бедного «Танька-Ванька», иллюстрируя им силу воздействия поэзии: «Был такой случай. Генерал Юденич наступал на Ленинград. Впервые тогда появились танки. Эти танки наводили ужас. Наши красноармейцы боялись их как черта. Но достаточно было Демьяну обозвать в своем стихотворении танк Танькой, как сразу пропал страх перед этим чудовищем. „Танька“ — это понятно, это не страшно...» (XII, 486).

В создании рекламы, производственных и агитационных плакатов, стихов для газет, в выполнении «социального заказа» Маяковский видел ту форму поэтического творчества, которая оказывала прямое и непосредственное влияние на действительность, открыто вторгалась в жизнь.

И все-таки только такой вид поэтической деятельности не мог удовлетворить Маяковского. Лирическая сфера его души требовала для себя более вольного и широкого проявления. Если ветвь агитационно-производственной поэзии была линией, условно говоря, «порвавшей с лирикой», пошедшей от нее вбок, то одновременно процесс «преодоления» интимной лирики в творчестве Маяковского начался на ее же собственной почве.

lib.pushkinskijdom.ru

Сложность этого процесса, мучительность кризиса, который переживал поэт, запечатлены в поэме «Про это».

Дело в том, что, несмотря на решительный тон «ниспровергающих» лирику деклараций, отношения с ней не были у Маяковского простыми и однозначными. Критика лирики во многом была *самокритикой*, и арена борьбы с ней пролегала в собственной душе поэта. В страстных поисках выхода, гармонии, цельного миросозерцания и состоит своеобразие поэмы Маяковского.

«Про это» начинается сильным звучанием главной темы мировой лирической поэзии — темы любви, любви такого напряжения, что она рвет телефонную сеть и вызывает землетрясение; от этой «немыслимой любви» лирический герой поэмы не может и не хочет освободиться: «страшно — не любить, ужас — не сметь».

Именно эта главная тема интимной лирики «подтолкнула» поэта к бумаге, приказала: «Скреби!», «грозой раскидала людей и дела» и, «ножом подступив к горлу», «одна безраздельно стала близка».

Как это на первый взгляд ни парадоксально, именно эта самая интимная, субъективная, узко личная тема, исток мучительных для поэта противоречий, в конечном итоге стала для него и спасением, разрешением их.

Эта тема день истемнила, *в темень*
колотись — велела — строчками лбов.

(IV, 139)

Любовь — «день истемнила», но она же заставила поэта «колотиться строчками лбов» в темень, искать света, смысла...

Исток противоречий в том, что огромная, пронесенная сквозь лета́ любовь героя поэмы не может смириться с узкими рамками быта, с жизнью во имя личного счастья. Она требует соразмерной себе роли в жизни, достойного проявления. И потому толкает героя на мучительные поиски выхода, лихорадочные и судорожные метания, мольбы о спасении. Выход необходим во что бы то ни стало — и выход *бескомпромиссный*. Тема высокой победы, победы без компромиссов, отчетливо звучит в поэме:

Мачт крестами на буре распластан,
корабль кидает балласт за балластом.
Будь проклята,
опустошенная легкость!

(IV, 159)

Центр тяжести конфликта поэмы находится не между героем и героиней, а между личным мирком и миром большой жизни общества. Семья, любовные, родственные и дружеские взаимоотношения, вообще — весь мир личного предстает в поэме как ущербный, разбивающий жизнь на замкнутые клетушки (в черновой рукописи поэмы: «Весь мир разодрала семья на клетушки»). Поэт же мечтает о единой семье всего человечества.

Противоречия личного и общественного не находят своего гармонического разрешения в современности. Воссоединение этих антагонистических начал поэт относит в далекое будущее, в XXX век. Но по мере развития поэмы личная тема все более и более оттесняется общественной. Тоска о счастье, боль ревности перекрываются героической темой отказа от личного счастья во имя счастья всех. Чувством, возобладавшим над остальными, оказывается острое ощущение невозможности, абсолютной исключенности счастья, замкнутого стенами собственного дома и личной судьбы:

lib.pushkinskijdom.ru

Что толку —
тебе
одному
удалось бы?!
(IV, 171—172)

Отказавшись от счастья только для себя, поэт мечтает о том, «чтоб всей вселенной шла любовь». Лишь теперь, в конце поэмы, когда слово «любовь» наполнилось новым, большим смыслом, поэт, не таясь, выписывает все составляющие его буквы. Он не случайно не захотел этого сделать ни в заглавии, ни во вступительной главке, где, подсказанное рифмой «лбов», оно все-таки заменено соответственным количеством точек.

В заключении поэмы вместо терзающегося болью ревности «медведя» перед нами предстает человек, который хочет обнять весь мир.

Всем своим содержанием «Про это» утверждает мысль, что новому человеку недостаточно личного счастья, ему нужно счастье всего человечества, «всей мировой человечьей гущи». Поэма рассказывает о том, как общественное стало самым близким, самым личным для героя, в ней выстрадано *личное восприятие общественного*. Именно здесь, в выстраданных итогах поэмы «Про это» была рождена возможность в полном смысле слова лирического освоения тематики большого общественно-политического звучания. Не случайно вслед за поэмой «Про это» была создана поэма о Ленине, где широта лирического освоения достигает границ вселенной, а герой поэмы призван на деле осуществить мечту об общечеловеческом счастье.

В зарубежном изучении творчества Маяковского широко распространилась теория Р. Якобсона о периодических сменах лирической и политической тематики в его стихах, как бы зачеркивающей и опровергающей одна другую: время от времени Маяковский «тушил искры лирического пламени» своей поэзии и, «наступая на горло собственной песне», обращался к политике. Версию о «двух Маяковских» — лирике и политическом поэте подхватили Г. Струве, Э. Мучник, Э. Браун, М. Слоним и др.

Говоря о поэмах «Про это» и «Владимир Ильич Ленин», Якобсон утверждает: «На смену личной лирике в третий раз приходит политическая поэма».[17]

На самом деле поэма о Ленине на новом этапе продолжила и развила тот большой разговор с собой и со временем, который был начат в поэме «Про это». Следует вообще подчеркнуть, что зрелое творчество Маяковского в основных, наиболее значимых своих проявлениях можно уподобить *сплошному*, *неиссякаемому лирическому потоку*, силой своего все растущего движения прорывающему для себя новые, более широкие русла, захватывающему в свою сферу все бо́льшие пространства и мощно низвергающемуся в океан всенародности.

Расширение границ личной лирики, лирическое освоение общественной сферы жизни — процесс, который был характерен для всей прогрессивной поэзии. Ощущение самого себя внутри истории, которую ты творишь своими руками, предельно личная заинтересованность в том, что происходит в большом мире человеческой жизни, не могли не стать основой качественного сдвига, который произошел в лирическом освоении действительности. Собственно, то же мироощущение активного участника исторического процесса, строителя жизни являлось, как мы знаем, исходным пунктом и поэзии агитационной, но в этом жанре оно претворялось иными средствами. После того как лирика в значительной степени отняла у агитационной поэзии монополию на политическую тематику, ее значение сузилось, жанр оказался периферийным.

[17] Русский литературный архив. Нью-Йорк, 1956, стр. 182.

lib.pushkinskijdom.ru

Сложность лирико-поэтического освоения социально-общественных жизненных пластов преодолевал и Элюар. Последовательные этапы этого процесса запечатлены в двух его стихотворениях — второй «Критике поэзии» (1942) и стихотворении под заглавием «Целью поэзии должна стать практическая истина» (1948).

Для Элюара «критика поэзии» означала, как и для Маяковского, самокритику (вспомним: «Плюю в лицо ублюдкам, Кто *всем стихам моим* Не предпочтет эту критику поэзии!»).

Вторую «Критику поэзии» отделяет от первой, в которой Элюар отрекался от поэтических грез своей утонченной лирики, проклиная их, — десятилетие. Теперь интимная лирика восстановлена в своих правах. Она звучит здесь вольно и свободно, во всем богатстве своих изощренных образов. Но в этом — не весь смысл этого удивительного по своей глубине стихотворения. Своеобразие его в том, что в поток торжествующей лирики врываются строки воистину трагического содержания, суровые и простые в своей первозданной жизненной сути. Ими заканчивается каждая лирическая строфа, точнее — они как бы вклиниваются между строфами стихотворения: «Гарсиа Лорка был казнен», «Жан-Поль Ру был казнен, Дочь его — убита», «Декур был казнен».[18] Последняя фраза завершает стихотворение.

Элюар словно делает здесь попытку совместить лирику и политическую жизнь, но политика «не уместилась» в лирике, лирика не смогла органически усвоить ее. Это и есть основа критики, которой поэт теперь подвергает поэзию.

Сложное переплетение нежной, возвышенной лирики, к которой наперекор «городу изо льда», «стенам с мертвым эхом» стремится душа поэта, и трагической действительности, не могущей найти в этой лирике места, войти в нее, всем своим смыслом, всей силой и остротой своего не нашедшего исхода противоречия как бы взывает о гармонии между поэзией и действительностью, жаждет ее, устремлено к ней. Но мир трагически расколот, и поэзии доступна лишь его часть. Целостность восприятия мира еще не обретена.

«Целью поэзии должна стать практическая истина» — такова своеобразная декларация нового восприятия лирики в творчестве Элюара. Политика здесь вошла в лирику в качестве ее законной обитательницы; строки, в которых поэт говорит о необходимости «мир объяснить и его переделать», о борьбе и о братьях, которые «свет созидают», дружески соседствуют с лирическими «старожилами» — «закатным солнцем в лесу», «любовным томлением» и др. Стихотворение посвящено «Моим требовательным друзьям» — тем любителям поэзии Элюара, которые не могли принять его новой политической тематики:

Если я вам говорю что в заливе ручья
Река поворотом ключа завесу листвы приоткрыла
Вы верите мне больше того вы меня понимаете

Но если я просто без околичностей пою свою улицу
И страну свою всю целиком словно улицу бесконечную
Вы мне больше не верите вы в пустыню уходите [19]

Луи Арагон тонко заметил, что третья «критика поэзии» уже не имеет такого названия, и это не случайно: «...Элюар миновал этот этап творческого пути и, перенеся критику за пределы поэтического мастерства, обращает ее на самих поэтов, на своих братьев-противников, на своих „требовательных друзей“».[20]

---

[18] Поль Элюар. Стихи, стр. 111.
[19] Поль Элюар. Стихи. Изд. «Наука», М., 1971, стр. 280.
[20] Арагон, Собрание сочинений в одиннадцати томах, т. X, стр. 171.

lib.pushkinskijdom.ru

Стихотворение помещено Элюаром в цикле «Политические стихи» (1948), который открывается статьей-исповедью «От горизонта одного человека к горизонту всех». Теперь для Элюара — «одно прибежище возможно — целый мир».[21] Поэт говорит от лица множества людей, народа:

Всей душой я сливаюсь с ними,
с их большим и невинным сердцем,
И слова у нас — одинаковы,
я за них говорить могу.[22]

Конечно, стадии развития лирики в первооснове своей диктовались развитием самой жизни, которая диалектически-противоречиво раскрывала заложенные в ней возможности, но «ключ» к раскрытию тайн жизни был у каждого поэта свой. На том сложном пути, который прошел Элюар от сюрреалистической зашифрованности и герметичности к лирике большой общественной значимости, путеводительницей его поэтической мысли, как и у Маяковского, была в значительной степени центральная тема лирической поэзии — любовь. Но любовь вела его несколько иной тропинкой, чем Маяковского. Элюар никогда не приносил свою любовь в жертву ради общего торжества любви (как это сделал Маяковский в поэме «Про это»), хотя и он боялся, что счастье любви может отгородить от мира и потому говорил: «Одна только любовь это — еще не завершенный человек».[23] Но психологически путь к счастью всех пролегал для Элюара через счастье и любовь двоих. Возможность гармонического слияния двух душ была для него залогом возможности всеобщего единения и счастья. В счастье любви заложена потребность всеобщего счастья и активной борьбы за него:

«Я люблю тебя» — это зерно,
И ростки, и цветок, и плод,
И новые зерна.
«Я люблю тебя» — эти слова
Обернутся великим счастьем
Для идущих в завтра людей.[24]

Таким образом, к тем открытиям, которые у Маяковского на первых порах потребовали жертв и мужества самоотверженности, Элюар пришел более прямым путем, что в общем естественно. Маяковский был первопроходцем, ему было суждено проторить дорогу для последующего развития поэзии. К тому же острота революционных битв 20-х годов постоянно требовала решения дилеммы *или-или* — и решения немедленного. Единство личного и общественного завоевывалось в борьбе, в столкновениях, постигалось вместе с движением самой жизни. Оно пришло к Маяковскому в полноте и торжестве первооткрытия. Но ему предшествовало ощущение того, что личное *противостоит* общему.

Поэму «Про это» отделяет от «Хорошо!» лишь четыре года, но образная система «Октябрьской поэмы» совершенно иная, в ней запечатлено другое ви́дение мира. И если «дыры домов», «квартирное тихо», «дома-скорлупы» — образы, в которых пульсирует конфликт, то в стихах о «комнатенке-лодочке», в которой лирический герой поэмы «Хорошо!» «проплыл три тыщи дней», припав «глазами к форточке, чтоб было видней», малый мир личного уже не замкнут и неподвижен, он влеком движением большого мира и овеян его дыханием. Образ этот предвосхитил элюаровский:

[21] Гражданская поэзия Франции. Гослитиздат, М., 1955, стр. 316.
[22] Поль Элюар. Стихи, 1958, стр. 206.
[23] Цит. по кн.: История французской литературы, т. IV. Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 433.
[24] Поль Элюар. Стихи, 1958, стр. 136.

lib.pushkinskijdom.ru

И я могу жить в четырех стенах,
Не забывая о безмерном мире.[25]

В поэме «Хорошо!» отражен новый этап развития лирики Маяковского, которая, владея уже миром социально-общественным, возвратила для себя право на мир личный. В зрелом творчестве Маяковского была заново открыта интимная лирика — как богатство чувств и переживаний нового гармонического человека, строителя коммунистического общества.

И снова той внутренней силой, которая подняла поэтическое сознание Маяковского на эту новую стадию, была тема любви, в глубинах которой, как оказалось, был скрыт могучий источник творчества и вдохновения:

Если
я
чего написал,
если
чего
сказал —
тому виной
глаза-небеса,
любимой
моей
глаза.
(VIII, 294)

Изображение любви как чувства, которое не только не отгораживает человека от жизни страны, но вдохновляет на труд, на подвиг, на творчество, пробуждает общественную активность, создало прочную традицию в революционной лирике последующих лет. Особенно значимой эта традиция оказалась для Луи Арагона, в творчестве которого любовь к женщине — сила, возвышающая человека, укрепляющая его гражданскую доблесть, поднимающая на общественный подвиг.

Так произошла переоценка того, что казалось частным и мелким: личное перестало ощущаться как начало изолированное и независимое от общественного; вызрело понимание, что личное — ступенька к общему, что общественное складывается из единичного и частного. Противоречие между большим миром борьбы за переустройство действительности и маленьким миром личного исчезло. На смену ему явилось постижение богатства жизни и души нового гармонического человека, цельного и в общественной и в личной сфере, борющегося за всеобщее счастье. Художественная концепция действительности приобрела несвойственную ей ранее широту. Мир предстал перед поэтом в многогранности своего бытия, пробуждая его творческую активность:

Я
в долгу
перед Бродвейской лампионией,
перед вами,
багдадские небеса,
перед Красной Армией,
перед вишнями Японии —
перед всем,
про что
не успел написать.
(VII, 125)

Эти строки — своего рода ars poetica нового художественного видения действительности, программа, которая в последующие десятилетия после смерти Маяковского расширялась и углублялась, но не изменялась в своей сути:

[25] Там же, стр. 168.

lib.pushkinskijdom.ru

Я должен все сказать — о скалах и о дороге,
Об улицах, о прохожих, о полях и пастухах,
О первом пушке весны, о ржавчине зимней,
О холоде и тепле, рождающих единый плод,[26] —

продолжая мысль Маяковского, писал Элюар в сборнике «Возможно все сказать» (1951). «Слово „предел" — одноглазое слово, кривое. Но у людей — два глаза, Чтобы видеть весь мир»,[27] — развивает он ту же тему в другом стихотворении цикла. «Пяти чувствам поэта должны быть доступны все горизонты»,[28] — писал Неруда. К мысли об освоении всей полноты бытия пришли также Броневский, Нейман, Хикмет, Бехер, Брехт.

Итак, именно в поэзии Маяковского впервые был утвержден тип передового человека современности в многообразии его духовного облика, в богатстве связей с действительностью.

Лирический герой Маяковского — не просто человек 20-х годов, в нем воплощены, угаданы перспективы развития человека будущего. Очень точно сказал о Маяковском Бехер: «Произведения его празднуют рождение нового человека, „человека, который возвысился, чтобы повелевать природой, чтобы освободить себя и окружающих от жестокой необходимости" (Гете)... Всемирно-революционное значение Маяковского заключается, по нашему мнению, в том, что поэту блестящим образом удалось показать в своих произведениях себя как свободно развивающуюся социалистическую личность».[29]

2

Вместе с тем Маяковский — яркий представитель искусства своего времени. Его поэзия была конгениальна героической эпохе революции, впитала в себя ее краски и черты. Художественный пафос Маяковского, его эстетика воплотили своеобразие духовного облика революции — ее действенную, преобразующую, максималистски-всеобъемлющую и требовательно-пристрастную силу.

Да, в зрелом творчестве поэта мир предстает в богатстве и многогранности своих проявлений. В нем широко и разнообразно представлена стихия личного, большое место занимает лирика любви, противоречивых и сложных душевных переживаний, развита тема природы. Однако нельзя не обратить внимания на то, что стихия личного в поэзии Маяковского властно ограничена в определенных пределах сознательной решимостью поэта.

Поэтический мир Маяковского не знает личного, в котором не было бы прямого или опосредованного выхода к общезначимому, к существенно важному, личного, которое вырывалось бы из-под власти самоконтроля поэта, уходило от его пристрастной морально-эстетической оценки, не соотносилось бы с запросами жизни, с требованиями времени. В поэзии Маяковского, как правило, вообще нет замкнутой в себе и самоценной сферы созерцания и переживаний. Лирически выраженное чувство поэта, как бы интенсивно и захватывающе оно ни было само по себе, всегда ищет выхода вовне, в сферу если не действия, то значимой информации.

Весьма симптоматична в этом смысле лирика «вечных тем», обретающая под пером Маяковского необычайно самобытный облик.[30]

---

[26] Там же, стр. 253.
[27] Там же, стр. 264.
[28] Пабло Неруда, Избранные произведения в двух томах, т. I, Гослитиздат, М., 1958, стр. 4.
[29] «Правда», 1940, № 104, 14 апреля.
[30] См. об этом в нашей статье «Мужество поэзии» («Вопросы литературы», 1968, № 7, стр. 24—45).

lib.pushkinskijdom.ru

В самой общей форме своеобразие Маяковского в области «вечных тем» можно было бы определить как настойчивое стремление овладеть потоком стихийных чувств, противопоставить ему разумное начало, вместо лирики, «берущей тему» «описанием переживаний» (XII, 182), видящей свой смысл и цель в отдаче себя чувству, в нахождении наиболее точных форм для его выражения, создать лирику, в которой правда воспроизведения эмоций сочеталась бы с правдой активного человеческого поиска в них смысла, добра и разумности, соотносилась бы — пусть не прямо, пусть в результате многоступенчатых ассоциаций — с запросами жизни и времени.

В разработке темы любви, в частности, поэзия Маяковского обнаруживает максимализм в подходе к жизненным явлениям, высоту требований, предъявляемых к жизни. Он не позволял себе «любить любое» душевное состояние, внушенное любовью, не желал смириться с иррациональным и хаотическим началом в любви, боролся со «зверем» — ревностью, которая, «мозг поборов», «проскребается» в человеческом сердце; искал гармонию в сложной сфере чувств. Его поэзия не знает любви как источника капризных и изменчивых переливов настроения, обладающих «красотой в себе». Поэт искал в любви силу, возвышающую человека, зажигающую в груди огонь творчества, роднящую человека с человечеством.

Другая «вечная тема» — тема природы — тоже приобретает своеобразное звучание у Маяковского. Природа, поглотившая и растворившая в себе человека, — чуждый Маяковскому образ. Властное желание поэта противопоставить природе себя как личность не позволяет ему покорно отдаваться в ее власть, раствориться в созерцании ее красоты, потерять дорогое ему чувство самоконтроля. Иррациональной власти природы он противопоставляет высшую силу человеческого разума, ограничивающего и сдерживающего могущество стихии.

Но специфическая тема Маяковского — тема торжества человека над природой — не звучит в его поэзии отвлеченно рационалистически. Стихийная мощь пусть побежденной природы властно проникла в поэзию Маяковского, насытив ее живым ощущением своенравных и могучих жизненных сил, сложностью переживаний.

Нельзя не обратить внимания на то, что в изображении любви и природы в поэзии Маяковского действует сходная художественная закономерность «ограничения» власти стихий. Поэзия Маяковского как бы вобрала в себя волю человека-победителя и властелина мира, обладающего магической силой заклятия над темными силами «хаоса». Именно в этом — один из важнейших принципов своеобразия Маяковского. Он дает знать о себе и во многих других случаях.

Такие «вечные» человеческие переживания, как грусть, тоска, печаль, горькая неудовлетворенность прожитыми годами, смятение перед лицом вечности, воплощаясь в строках стихов Маяковского, как бы «укрощались» и ограничивались неким «сверхчувством» поэта.

В том, что Маяковский всегда находит художественные средства, чтобы ограничить, обуздать, обезоружить эмоции тоски и печали, не следует видеть заданную, диктуемую извне черту его поэзии; это естественная особенность его натуры, натуры сильной, сопротивляющейся, борющейся. Но самое главное: в этой индивидуальной особенности поэта органически выразилась эпоха первых лет революции. Характер поэзии Маяковского был как бы сколком характера времени, отличающегося героической устремленностью к всеобщему счастью, проникнутого беззаветной решимостью самоограничения во имя интересов общества, революции. В этой поэзии живет глубокое ощущение того, что веления эпохи требуют отдачи ей всего себя, в какой-то мере ограничивают безоглядность самовыражения.

lib.pushkinskijdom.ru

Выше говорилось, что в зрелом творчестве Маяковского была восстановлена в своих правах личная лирика, лирика интимных чувств и переживаний. Однако эта лирика, отвоевав свои права на человеческую душу, вернулась в поэзию Маяковского в новом обличьи. «Низвергнутая» общественным началом, она как бы прошла сквозь испытание социальной значимостью, человеческой ценностью и уже не могла быть «узкой», отторженной от большой земли, в ней появилась некая соотнесенность с историческим процессом, стремление быть достойной высоких идеалов революции. Как интимный лирик Маяковский был строг к себе, и прежде чем дать волю «самовыражению», умел подняться над своим чувством, оценивая его социально-нравственный резонанс.

Принцип строгой оценочности чувств и эмоций, сдержанность самовыражения Маяковский и сам понимал как некое ограничение, испытанию которым он *должен был* подвергнуть себя, чтобы быть на высоте требований времени. Он взваливал на свои плечи огромную ношу ответственности за всех и потому не мог свободно отдаваться бесконтрольной стихии внутренних переживаний:

должен стоять,
стою за всех,
за всех расплачу́сь,
за всех распла́чусь...
(IV, 172)

Это было его ежедневным, «чернорабочим» подвигом. В нем черпал он свое трудное счастье — счастье большого человека и большого художника, но в этом была и мука вынужденного самоограничения:

За всех — пуля,
за всех — нож.
А мне когда?
А мне-то что ж?
. . . . . .
А то, что другим?!
Для меня б этого!
Этого нет.
Видите — нет его!
(IV, 180)

Маяковский предвидел, что в прекрасном будущем станет нормой безоглядное и вольное проявление человеческой натуры, и свободный человек будущего сможет «любить любое». Для поэта естественно было унестись в безоблачное «лирическое небо», когда он мечтал о будущем в поэме «Про это». Но, стоя на земле и оглядывая планету, которая была еще так мало «оборудована» «для веселия», он не хотел позволить себе предаваться пассивному созерцанию, он должен был действовать, работать, перестраивать жизнь, перевоспитывать и дисциплинировать человеческие души.

В одном из своих стихотворений о любви он говорит о предназначении поэзии: «чтоб подымать, и вести, и влечь, которые глазом ослабли, чтоб вражьи головы спиливать с плеч хвостатой сияющей саблей» (IX, 385). Правда, поэт упоминает и еще об одном назначении поэзии: «Чтоб двум влюбленным на звезды смотреть из ихней беседки сиреневой» — это, уж конечно, уступка чистой лирике, но допуская ее, поэт сам же иронизирует над собой. Вот в будущем — другое дело: «Нынче недолюбленное наверстаем звездностью бесчисленных ночей» (IV, 184). Тогда мир раскроется и для созерцания, для наслаждения его красотой в гармонии с «нерегламентированным» богатством чувств человеческих. А пока — «*звезде и той не уйти*» от пристального оценивающего взгляда поэта и не увести его в мир отвлеченного смакования красоты.

Конечно, было бы совершенно не верно увидеть в Маяковском поэта рационалистически трезвого и сухого. Мощная стихия жизни, многообра-

lib.pushkinskijdom.ru

зие чувств и переживаний — основа поэзии Маяковского. Но стихийные жизненные проявления не остаются в ней «наедине с собой», приходят в соприкосновение с началом разумным, настороженно-пристрастным. Столкновение двух полярных начал — «стихии» и «разума», их взаимодействие, при котором начало рациональное, не давая воли хаосу чувств и переживаний, как бы сливается с ним в своеобразном напряженном единстве, — оригинальная черта эстетики Маяковского.

Героическая поэзия Маяковского сродни многим явлениям советской литературы 20—30-х годов. В специфически преломленном облике она содержит в себе коллизии противоречий, разработанных иными средствами в романах и повестях Шолохова, Серафимовича, Фадеева, Федина, Н. Островского и др. В ней как бы осуществлено стремление к синтезу таких полярных образов, как Андрей Старцев и Курт Ван. Лирический герой Маяковского, каким он является нам из совокупности произведений поэта, — это поэтическая модификация сложного, героически-самоотверженного, открытого миру, с чертами сурового аскетизма характера, воссозданного Н. Островским в образе Павла Корчагина.

Современную поэзию отделяет от Маяковского несколько десятилетий. Естественно, что в течение этого времени она не стояла на месте, приобрела новые черты. В лирике наших дней, по сравнению с поэзией 20-х годов, несомненно возросла свобода поэтического чувствования, способность наслаждаться красотой, понимаемой значительно шире, чем раньше, исчезла боязнь созерцательности.

Если поэзию Маяковского питало действие, активное отношение к фактам и событиям и объективный мир был для поэта прежде всего объектом человеческой деятельности, то новую поэзию отличает большее доверие к сложности, индивидуальной характерности человеческих переживаний, которые приобрели значимость сами по себе, вне сферы поступков и действий. Возросло внимание поэзии к «ординарным» радостям бытия, к «простым» ценностям жизни, повысилось значение общечеловеческих мотивов.

Как мы видели, возможность и неизбежность подобного расширения поэтической сферы была не только предугадана Маяковским, но заложена в его поэзии, в тенденции его собственного магистрального развития, совершавшегося в том же направлении, но остановленного в более ранней точке этого движения.

Будучи классическим выражением революционной поэзии 20-х годов, поэзия Маяковского и сейчас имеет актуальное значение. При этом его творчество злободневно не только революционным содержанием (что очевидно), но и эстетическими принципами, получившими воплощение в его поэзии.

И. Бехер, излагая в одной из своих работ мысль Паскаля, утверждает, что «человек, которому не удается подняться над самим собой, превысить себя, по необходимости должен погрузиться в самого себя, остаться позади самого себя, и, таким образом, только тот человек, который беспрерывно требует от себя большего и тем самым поднимается над самим собой и превышает самого себя, только такой человек может осуществить доступную ему меру человеческих возможностей».[31]

Слова эти сродни эстетике Маяковского.

---

[31] И. Бехер. Любовь моя, поэзия. О литературе и искусстве. Изд. «Художественная литература», М., 1965, стр. 67.

lib.pushkinskijdom.ru

Б. П. ГОНЧАРОВ

О ЛЕКСИКО-ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ В. МАЯКОВСКОГО

Художественная речь В. Маяковского уже давно привлекает внимание исследователей. Поэтическому языку В. Маяковского в советской науке посвящены две монографии,[1] много диссертаций и статей. В этих работах накоплен большой материал, сделаны интересные наблюдения над лексикой и фразеологией В. Маяковского.

Мы отнюдь не стремимся проанализировать все особенности лексики и фразеологии поэта, да это и невозможно в скромных рамках статьи. Наша задача — проследить значение лексики и фразеологии в целостной системе выразительных средств, направленных на воссоздание переживаний лирического героя Маяковского, с его революционным отношением к действительности и борьбой за коммунистические идеалы. Есть все основания полагать, что именно эта направленность и создает определенное *внутреннее единство*, которое с полным правом можно назвать *лексико-фразеологической системой* Маяковского.

При подходе к исследованию художественной речи существуют две одинаково неплодотворные крайности, которые проявляются и при изучении творчества Маяковского: 1) анализ в узко лингвистическом аспекте, без учета художественной коррекции общеязыкового материала; 2) прямолинейное соотнесение экстрастиховых и экстралингвистических факторов со стилистическими особенностями творчества поэта. Поскольку первая крайность уже получила справедливую оценку в печати,[2] кратко остановимся на второй.[3]

В этом отношении характерна интересная статья О. Ильина «Гиперболы Маяковского», в которой присутствуют все три звена художественной цепи: действительность, лирический герой, поэтика, но лирический герой оказывается в тени, и поэтика, а конкретно — гиперболизм Маяковского, непосредственно соотносится с действительностью. Показательно такое суждение автора: «Объективной основой гипербол Маяковского является необыкновенное величие и столь же беспримерная динамика его эпохи. Нельзя не учитывать здесь и ту особую остроту всемирно-исторических конфликтов, которую они приобретали в национальных условиях России, испытывающей на себе давление и европейского

---

[1] Г. Винокур. Маяковский — новатор языка. «Советский писатель», М., 1943; В. В. Тимофеева. Язык поэта и время. Поэтический язык Маяковского. Изд. АН СССР, М.—Л., 1962. Существует также изданная на английском языке книга американского советолога А. Гумецкой «Маяковский и его неологизмы» (Assya Humesky. Majakovskij and his neologisms. N. Y., 1964), автор которой произвольно интерпретирует факты в угоду своей антисоветской концепции. Об этой книге см. в нашей статье «Маяковский в кривом зеркале „советологии“» («Вопросы литературы», 1970, № 3, стр. 107—111).

[2] Примеры см. в указанной книге В. В. Тимофеевой, стр. 15, 18.

[3] Мы оставляем в стороне случаи вульгарно-социологического соотнесения общественных явлений с элементами формы поэтического произведения, поскольку в советском литературоведении такой подход, как правило, — явление вчерашнего дня.

lib.pushkinskijdom.ru

Запада, и азиатского Востока. Живая связь Маяковского с главными силами прогресса, вынужденными „превысить“ все прежние исторические нормы, определила и всеобщий гиперболизм его стиля и особый характер его гипербол».[4] И это высказывание не единично. В статье неоднократно говорится о «величии современности, гигантизме современной эпохи», о том, что, мол, о судьбе гипербол «заботилась сама действительность, становясь все более фантастической».[5] Так возникают суждения о своеобразном диктате действительности, характерные особенности которой непосредственно трансформируются в черты поэтики. При этом не учитывается, что эта действительность по-разному преломлялась у различных поэтов, и ее «гигантизм» в одних случаях приводил к поэтическому гиперболизму, а в других (например, в поэзии М. Светлова) находил иные формы выражения. Это и происходит потому, что недооценивается значение лирического героя как промежуточного звена между жизнью и поэтикой Маяковского. Ведь недостаточно ограничиться фразой: «Она (гипербола, — *Б. Г.*) вырастает из объективного соотношения явлений изображаемой действительности, из повышенных эмоциональных реакций поэта, обусловленных его идейно-эстетической платформой».[6] И опять-таки не учитывается, что объективные явления действительности воспринимаются сердцем поэта и отсюда — преломляются неоднозначно.

Более перспективен подход к проблеме экстрастиховых факторов в статье Л. К. Швецовой «Есенин и Маяковский (из наблюдений над поэтическим языком)»,[7] где показано, что действительность в творчестве этих поэтов преломлялась различно, хотя и существовали сближавшие их моменты. Но и в этой содержательной статье есть непоследовательные или прямолинейные суждения. Так, совершенно справедливо обращая внимание на «лирического героя Маяковского — передового человека своего времени, устремленного в „коммунистическое далеко“» (стр. 308), автор затем подменяет социально-эстетическое понятие лирического героя «обликом» поэта (стр. 309), хотя далее вновь продолжает говорить о «поэте нового типа, поэте-трибуне» (стр. 309).

Л. К. Швецова излишне прямолинейно связывает «крестьянский уклон» Есенина с «обновлением поэтики» (стр. 312); вряд ли можно принять и ее мнение о том, что «революция отозвалась в поэтике Есенина... перебоями ритма в его ранних поэмах, порой переходом к свободному стиху» (стр. 312).

Итак, связь поэтики и экстрастиховых и экстралингвистических факторов должна быть прослежена через цепочку опосредствований. Из экстрастиховых факторов важнейшим является лирический герой, который, не совпадая с узко-биографическим обликом поэта, несет в себе типизирующие черты и воссоздается исходя из анализа творчества поэта.

Не вдаваясь в многочисленные споры о правомерности понятия «лирический герой», все же следует отметить, что оно необходимо, чтобы выявить тот круг обобщенных, типических явлений, общественного сознания, мыслей, который стоит за личностью поэта.[8] Понятие «лири-

---

[4] О. Ильин. Гиперболы Маяковского. В кн.: Проблемы развития советской литературы. Сб. статей, вып. 3. Изд. Саратовского университета, 1968, стр. 95.

[5] Там же, стр. 77, 98.

[6] Там же, стр. 88.

[7] «Известия АН СССР, серия литературы и языка», т. XXIX, вып. 4, 1970 (ссылки на эту работу даны в тексте).

[8] Чтобы понять истоки поэтики В. Маяковского, следует обращаться прежде всего не к «древнейшим формам человеческого сознания», как это делает И. П. Смирнов в статье «Причинно-следственные структуры поэтических произведений» (в кн.: Исследования по поэтике и стилистике. Изд. «Наука», Л., 1972, стр. 246), а к общественному сознанию передовых слоев русского общества XX века и эстетической концепции самого Маяковского. Заметим, кстати, что в названной

lib.pushkinskijdom.ru

ческого героя» имеет значение постольку, поскольку позволяет, не ограничиваясь личностью поэта, перейти к типизированному образу человека, который и соотносится с лирическим героем.[9]

Еще современники Маяковского (и советские и зарубежные поэты) обратили внимание на то, что в его поэзии появился лирический герой нового типа. «Трибуном» революции называли Маяковского и С. Чиковани и П. Тычина.[10] Н. Тихонов, который отмечал, что стихи поэта «стали как бы новым, добавочным явлением в природе нашей обновленной страны», приводил слова молодого горца: «У нас есть славный ашуг революции — Владимир Маяковский».[11]

Для латышского советского поэта Яна Судрабкална Маяковский был «примером революционного борца, трибуна».[12]

Показательно восприятие Маяковского чешским прозаиком Франтишеком Кубкой, который в своих воспоминаниях передал впечатление о выступлении советского поэта в пражском Народном доме: «„Грядущих былин Святогор“ стоял среди нас. Заряженный энергией, человек из костей и мускулов, богатырь великий и в то же время столь по-человечески простой... такой реальный, так целиком вросший в наши заботы и надежды, столь переполненный нашим гневом и нашей любовью, *тип нового поэта, нового человека*».[13]

Новый тип лирического героя способствует формированию *поэтики максимальной выразительности:* вся система художественных средств Маяковского в высшей степени интенсивна, направлена на предельное речевое раскрытие, выражение лирического героя — за ним стоит круг передовых общественных настроений, социалистических устремлений советского народа.

Сам Маяковский, отстаивая содержательную направленность своей поэтики, неоднократно обращал внимание на тесную связь поэтической речи с выражением явлений социалистической действительности. Поэт писал: «Искуснейшие формы останутся черными нитками в черной ночи, будут вызывать только досаду, раздражение спотыкающихся, если мы не применим их к формовке нынешнего дня — дня революции».[14]

работе И. П. Смирнова исследование «причинно-следственных отношений», «причинно-следственных линий» (стр. 247) абсолютизировано, превращается в самоцель и заслоняет собой многомерность художественного мира Маяковского. В ряде случаев суждения автора даны без необходимой аргументации, когда в качестве доказательства приводится мнение какого-либо исследователя, которое затем в обрамлении специфической терминологии автора «проецируется» на текст Маяковского. Так, опираясь на слова Г. О. Винокура о том, что «язык Маяковского предстает как своеобразное явление *преодоления синтаксиса*», И. П. Смирнов весьма спорно интерпретирует «Утро» и «Из улицы в улицу» Маяковского. Конечно, было бы неверным трактовать «Утро», например, только как сплошную эксцентрику. Но нельзя не видеть того, что поэт очень резко деформирует общеязыковые синтаксические связи, вводя в рифму такие искусственно-вычурные энклизы («перина — и на» (X, 34) и др.), которые нарушают языковые отношения настолько, что препятствуют нормальному восприятию текста.

[9] Недаром современный исследователь справедливо обратил внимание на наличие объективного момента в лирическом художественном образе (см.: И. И. Грибушин. Субъективный и объективный герои в лирическом художественном образе. В кн.: Художественный образ. Сборник статей. Свердловск, 1970).

[10] Симон Чиковани. Незабываемые встречи; Павло Тычина. Голос трибуна. В кн.: Маяковский в воспоминаниях родных и друзей. Изд. «Московский рабочий», 1968, стр. 162, 195.

[11] Николай Тихонов. Щедрый талант. Там же, стр. 193.

[12] Ян Судрабкалн. Необозримые горизонты. «Вопросы литературы», 1972, № 10, стр. 9.

[13] См.: Иржи Тауфер. Маяковский в Праге. «Литературная газета», 1972, № 4, 26 января, стр. 7; курсив мой, — *Б. Г.*

[14] Владимир Маяковский, Полное собрание сочинений в тринадцати томах, т. XII, Гослитиздат, М., 1959, стр. 50; в дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте, курсив в поэтических цитатах мой, — *Б. Г.*

lib.pushkinskijdom.ru

Маяковский считал общественную активность важнейшим качеством поэзии: «Мы утверждаем, что литература не зеркало, отражающее историческую борьбу, а оружие этой борьбы» (XII, 65). В статье «Расширение словесной базы» поэт отмечал соотнесенность своего искусства с нуждами революции: «...мы работали только для революции. Это революция говорила: живо, не размусоливайте, надо не говорить, а выступать, короче, сконденсируйте вашу мысль в лозунг!» (XII, 161). Во всех этих высказываниях поэта явственно проступает мысль об активности поэтической формы, о ее направленности на максимальную выразительность.

Понятие максимальности в определенной степени условно. Но хотя мы не располагаем точными способами нахождения предела речевого выражения, текст Маяковского дает в этом смысле достаточно четкую систему графических обозначений. Сам поэт писал: «Наша обычная пунктуация с точками, с запятыми, вопросительными и восклицательными знаками чересчур бедна и маловыразительна по сравнению с оттенками эмоций, которые сейчас усложненный человек вкладывает в поэтическое произведение» (XII, 113). Поэтому Маяковский стремился «всяческим образом приблизить читательское восприятие именно к той форме, которую хотел дать поэтической строке ее делатель» (XII, 113).

Маяковский, еще до Октября называвший свою речь «ударной, сжатой» (I, 312), предпринял попытки передать повышенную экспрессивность своего стиха, во-первых, при помощи изменений в рамках традиционной орфографии и пунктуации и, во-вторых, последовательным введением новых приемов графического обозначения особого строения стиха — столбика, а с 1923 года — лесенки, отражавших паузную систему Маяковского.[15]

В пределах традиционных знаков препинания поэт отражает градацию оттенков эмоции, используя не только точку, вопросительный и восклицательный знаки, но и, так сказать, особый знак — восклицательно-вопросительный «?!»:

Сына?
Отца?
Матери?
Дочери?
Чья?!
Чья в людоедчестве очередь?!

(IV, 15)

В этом отрывке из стихотворения «Сволочи» две последние строки и сопровождаются этим особым знаком препинания.

Порой усиление степени эмоции Маяковский отмечает графическим расчленением слова:

Рты,
как электрический ток,
скрючило «браво».
Браво!
Бр-аво!
Бра-а-аво!
Бр-а-а-аво!
Б-р-а-а-а-а-в-о!

(I, 214)

Так графически отмечается нарастание эмоции в поэме «Война и мир». Подобные обозначения широко применяются в поэмах «150 000 000», «Хорошо!» и других произведениях.

---

[15] О паузах в стихе Маяковского см. наши статьи «О паузах в стихе Маяковского» («Русская литература», 1970, № 2) и «Об изучении стиха Маяковского» (в кн.: Поэт и социализм. К эстетике Маяковского. Изд. «Наука», М., 1971).

lib.pushkinskijdom.ru

В некоторых случаях поэт использует особый знак «!!!», передающий максимально возможную степень экспрессии:

Слава, Слава, Слава героям!!!
(II, 73)

Маяковский, который, отходя от традиции, как правило, начинал строку со строчной буквы (если строка начиналась с продолжения фразы), здесь употребляет прописную в трижды повторенном слове «слава». Все эти примеры (а их число легко увеличить) отчетливо указывают на неоднородность поэтических эмоций и стремление передать градацию переживаний, особенно — их верхний, максимальный порог.

Таким образом, направленность всех художественных средств на максимальную выразительность получает отражение даже в графике.

В стихах Маяковского неоднократны высказывания о максимальной силе его поэтического голоса: «Восторжен *до крика*» (IV, 99), «И *гаркнул я*, | сбившись | с поэтического тона, || *громче* | *иерихонских хайл*» (VIII, 60), «из нищей | нашей | земли | *кричу*» (VIII, 298); он пишет о стихе, «раструбливающем октябрьский гул» (VIII, 64). Голос предстает выразителем предельного накала эмоций:

Мир огромив *мощью голоса*,
иду — красивый,
двадцатидвухлетний.
(I, 175)

Я знаю мой голос:
паршивый тон,
но *страшен*
силою ярой.
(VI, 75)

И, наконец, — название последней поэмы *«Во весь* голос».

Л. Я. Гинзбург отмечала: «Лирическая личность Маяковского грандиозна, и грандиозность становится господствующей чертой его стиля».[16] Это интересное суждение все же следует уточнить и говорить об ориентированности всех поэтических средств на предельную выразительность.

Направленность на максимальную выразительность, на наиболее полное речевое раскрытие переживаний лирического героя проходит по различным линиям. Мы уже писали о том, что условно можно выделить три взаимосвязанные системы (или, точнее, подсистемы), в своем органическом единстве образующие понятие поэтической системы (стиха) Маяковского как эстетически целостной категории: образно-метафорическая система, лексико-фразеологическая система, стиховая (версификационная) система.[17]

Поиски художественной выразительности в русской поэзии XX века шли в различных направлениях, характеристика которых выходит за рамки нашей статьи. В. Хлебников, например, не только использовал окказиональные слова, но и в ряде произведений строил весь текст как окказиональную систему; Ю. Тынянов, называвший поэта «Лобачевским слова» (позднее это выражение повторил Н. Асеев),[18] утверждал: «Это не бессмыслица, а новая семантическая система».[19]

Иногда в бурных спорах о функциях языка, которые действуют в художественной речи, забывают о том, что язык прежде всего — средство

---

[16] Л. Я. Гинзбург. О лирике. М.—Л., 1964, стр. 378.

[17] Подробнее об этом см. в нашей статье «Интонационная организация стиха Маяковского» («Русская литература», 1972, № 2, стр. 79—83).

[18] Н. Н. Асеев. Воспоминания о Маяковском. В кн.: Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963, стр. 405.

[19] Юрий Тынянов. О Хлебникове. В кн.: Собрание произведений Велимира Хлебникова, т. 1, Издательство писателей в Ленинграде, 1928, стр. 25, 26.

lib.pushkinskijdom.ru

общения, и это важнейшее свойство национального языка должно проявляться и в художественной речи. Коммуникативная функция языка выступает в художественной речи как своего рода базис, надстройкой же являются особые функции художественной речи. Поэтому коммуникативная функция языка — это тот минимум, без которого (хотя он и не превращает речь в художественную) речи вообще не возникает. В некоторых произведениях В. Хлебникова эта функция исчезала. Г. Винокур, первоначально оправдывавший эксперименты Хлебникова, в дальнейшем пересмотрел свою позицию, признав важность коммуникативной функции языка, справедливо настаивая на том, что «нет языка, пока нет смысла, значения...»[20]

Подход Маяковского к этой проблеме был многосторонним. Предлагая учитывать «среднесть читателя» (XII, 113), поэт в статье «Вас не понимают рабочие и крестьяне» развивал программу борьбы за читателя, которого необходимо вести за собой: «Массовость — это итог нашей борьбы, а не рубашка, в которой родятся счастливые книги какого-нибудь литературного гения. Понятность книги надо уметь организовывать» (XII, 166). И поэт активно боролся за читателя (и слушателя) и никогда не вставал в позу непризнанного «литературного гения».

В. Маяковский высоко оценивал значение деятельности В. Хлебникова, называя его «поэтом для производителя» и «мастером стиха» (XII, 23, 25) и резко отделяя от Крученых, которого характеризовал как «футуристического иезуита слова» (I, 21).

Но В. Маяковский, хотя и положительно относился к деятельности В. Хлебникова, шел своим путем, опираясь на богатство русского национального языка во всем его объеме и отбирая из системы языка (ср. приведенное ниже высказывание Маяковского) такие средства, которые были направлены на предельное речевое выражение его лирического героя.

Академик В. В. Виноградов справедливо писал: «Слово в художественном произведении, совпадая по своей внешней форме со словом соответствующей национально-языковой системы и опираясь на его значение, обращено не только к общенародному языку и отражающемуся в нем опыту познавательной деятельности народа, но и к тому миру художественной действительности, который создается или воссоздается в художественном произведении».[21]

Л. И. Тимофеев широко развивает в своих работах положение о том, что «язык писателя представляет собой своеобразное явление в общенародной языковой культуре: этот язык художественно мотивирован».[22]

Но возникает вопрос о *градации мотивировок*: мотивированность в границах эпизода, строфы, произведения или же поэтической системы в целом. Нередко исследователи поэтического языка ограничиваются смысловым анализом лексики отдельных имманентных стиховых отрывков. Так построена, например, интересная статья Эр. Ханпиры «Выбор слова»,[23] где предпринятые Маяковским лексические замены анализируются в пределах строф, строк, эпизодов; это вполне целесообразно, но недостаточно, ибо не подводит нас к пониманию содержательного значения всех этих замен в целом, т. е. к изучению выразительного значения лексических вариантов в системе, ориентированной на лирического героя Маяковского.

---

[20] Г. Винокур. Культура языка. Очерки лингвистической технологии. М., 1925, стр. 196.

[21] В. В. Виноградов. К спорам о слове и образе. «Вопросы литературы», 1960, № 5, стр. 92.

[22] Л. И. Тимофеев. Основы теории литературы. Изд. 4, испр., изд. «Просвещение», М., 1971, стр. 192.

[23] «Вопросы литературы», 1965, № 7.

lib.pushkinskijdom.ru

Поэт отбирал из общеязыковых именно такие средства, которые направлены на создание предельной экспрессии. С этой же целью он использовал словотворчество.[24]

Отнюдь не претендуя даже на простое перечисление всех особенностей лексики поэта, следует отметить важные для нашей темы экспрессивные неологизмы,[25] разговорно-бытовую лексику, вульгаризмы, склонение несклоняемых слов, оценочную суффиксацию и другие явления. В области фразеологии можно указать на идиоматику (разговорные фразеологизмы, русизмы), явление преобразования (иногда деформации) идиомы, устойчивого словосочетания и устойчивого понятия и другие.

Вопрос о содержательном значении лексико-фразеологических средств определенного поэта тесно связан с проблемой разграничения задач поэтики в ее лингвистической и литературоведческой интерпретации. В. В. Виноградов отчетливо видел ограниченность лингвистической стилистики, которая «при всем многообразии и при всей плодотворности своих операций в области художественной литературы не может привести к раскрытию идейно-тематической основы целостного художественного произведения».[26]

В настоящее время некоторые исследователи ратуют за создание так называемой лингвистической поэтики. Однако ее видный представитель В. П. Григорьев, справедливо утверждая, что «к языку литература не сводится»,[27] и делая шаг по направлению к изучению художественно-выразительных особенностей поэтического слова, останавливается на полпути. Признавая, что «понятие экспрессии, которое кладется в основу обозначения единиц ЛП, связано не с „функцией *выражения*“, а с явлениями художественной *выразительности*»,[28] он тем не менее встает на агностическую позицию в отношении к возможностям содержательной интерпретации словопреобразования. Размышляя о «будущей теории», исследователь проявляет ничем не оправданный скепсис к опыту науки наших дней: «Перескакивать через этапы исследования, смешивать объективные характеристики отдельных словоупотреблений и их совокупностей с эстетическими оценками произведений в широком историческом и идеологическом контексте недопустимо для научного подхода к искусству. На практике этапы эти, конечно, переплетаются, но в идеале лишь после того, как выработан метаязык, включающий в себя алфавит основных характеристик и синтаксические правила их сочетаемости, и установлена мера сложности каждого словоупотребления, — лишь на этой основе имеет смысл рассуждать о функциональной нагрузке словоупотреблений, их групп и тех или иных способов словопреобразования в структуре данного произведения».[29]

Конечно, «смешивать» так называемые «объективные характеристики» и «эстетические оценки произведений» не следует (это, ведь, не реактивы в химической лаборатории), но соотносить особенности и

---

[24] См.: В. В. Тимофеева. Язык поэта и время, стр. 226.

[25] Неологизмам поэта посвящен ряд работ Эр. Ханпиры, в частности его кандидатская диссертация «Окказиональное словообразование В. В. Маяковского (отыменные глаголы и причастия)» (М., 1966). По справедливой характеристике А. Г. Лыкова, «обязательная экспрессивность — характерная черта окказиональных слов» (А. Г. Лыков. Окказиональное слово как лексическая единица речи. «Филологические науки», 1971, № 5, стр. 77).

[26] В. В. Виноградов. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 199.

[27] В. П. Григорьев. О некоторых проблемах лингвистической поэтики. В кн.: Теория поэтической речи и поэтическая лексикография. Шадринск, 1971, стр. 5. («Ученые записки Свердловского государственного педагогического института и Шадринского государственного педагогического института», вып. 161).

[28] Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти академика В. В. Виноградова. Изд. «Наука», Л., 1971, стр. 391.

[29] Теория поэтической речи и поэтическая лексикография, стр. 11.

lib.pushkinskijdom.ru

словоупотребления и словообразования с идейно-художественным ядром произведения, его образно-метафорической системой необходимо. Это и является одной из задач литературоведческой поэтики как раздела нашей науки, изучающего *содержательную* форму.

В арсенале средств лексической выразительности Маяковского очень важна *оценочная суффиксация*, воспринимаемая в соотнесении с целостной системой речевых средств. На использовании оценочных суффиксов особенно явственно отразилась та «подчеркнутая резкость социальной и эстетической оценки фактов», на которую справедливо обращает внимание В. В. Тимофеева.[30] Приведем один показательный пример. В стихотворении «В двенадцать часов по ночам», которое вообще построено с расчетом на сравнение с «Ночным смотром» Жуковского, социальные симпатии и антипатии лирического героя, его ненависть к «чинам и столпам России императорской» (X, 107) проявляются и в использовании суффиксального словообразования в завершающей строфе:

На кладбищах
не пляшут лихо...
Но не буду
печаль корчить.
Королевы
и *королихи*,
становитесь в очередь.
(X, 107)

Неологизм «королихи» ассоциативно сближается со словами резко обытовленного значения типа «крольчиха», «зайчиха» и т. п. (такое сближение особенно ощутимо в системе художественно-выразительных средств данного стихотворения с широко использованными ассоциативными сопоставлениями). «Королиха» — это, ведь, не просто словообразование по аналогии, как «трудовая китиха с рабочим китом и дошкольным китенком» (VII, 15) в стихотворении «Атлантический океан» (ср. общеязыковую модель: слон — слониха и т. п.). Это не просто «акт новаторства в области формы», заключающийся в употреблении «потенциального слова», как интерпретировал пример с «трудовой китихой» Г. О. Винокур.[31]

Форма «королиха», ассоциативно сближенная с «крольчихой» и т. п., резко снижает значение понятия, придавая ему яркую сатирическую окраску (ср. форму «сватья баба *Бабариха*» в «Сказке о царе Салтане» Пушкина). Это близко к приему рифмования вульгаризма или просторечного слова и фамилии какого-нибудь политического деятеля, к которому поэт относится резко отрицательно, например:

Характер *пилсудчий* —
сучий.
(V, 126)

Или:

Достопочтенный лорд *Черчилль*
совсем в ругне *переперчил*:
орет,
как будто *чирьи*
вскочили на *Черчилле*.
(VI, 169)

В рифмах поэта сталкивались «капиталист» и «глист» и т. п.[32] Маяковский в случае с «королихой» использует общеязыковую модель с предельно возможной *социально-эстетической* оценкой.

[30] В. В. Тимофеева. Язык поэта и время, стр. 259.
[31] Г. Винокур. Маяковский — новатор языка, стр. 14—15.
[32] Подробнее об этом см. в нашей статье «Рифма и ее смысловая выразительность» (в кн.: Изучение стихосложения в школе. Сб. статей. Учпедгиз, М., 1960, стр. 80—83).

lib.pushkinskijdom.ru

Нам уже приходилось писать о выразительном значении оценочных *уменьшительных суффиксов*, в частности в цикле «Стихи об Америке» — «ваши штатишки», «сотня этажишек».[33] Выразительное значение этих суффиксов было бы затруднительно осмыслить, не выходя за пределы контекста стихотворных произведений, где они употребляются, не учитывая социально-эстетической направленности творчества Маяковского в целом. Таким образом, *микроконтекст* (произведение или его отрывок) должен быть соотнесен с *макроконтекстом* — поэтической системой в целом. Только при таком соотнесении и выявляется художественно-выразительное значение какого-либо элемента в недрах лексико-фразеологической системы.

Приведем еще ряд примеров, когда суффиксальное словообразование передает эмоциональное (как правило, отрицательное) отношение поэта (в примерах слова даны в именительном падеже): «культуришка» (II, 159), «меньшевичочек» (II, 248), «соглашателишка» (II, 261), «реформочка» (II, 360), «документик» (II, 380), «королевка» (вм. «королева» — VI, 217), «не дни, а днишки» (VI, 354), «воры, воришки, плуты и плутики» (IV, 43), «Араратик» (IV, 113), «бледное облачишко» (IV, 133), «умишка хилый» (VIII, 245), «пенснишки» (VIII, 261), «печатный отчетишко» (VIII, 142), «министрик» (VIII, 161), «протестик фальшивый» (VIII, 168) и др.

В некоторых случаях существительные с уменьшительными или уничижительными суффиксами особенно часты и выразительны:

И мальчики
пачками
стреляют за нэпачками.
Нравятся
мальчикам
в маникюре *пальчики*.
Играют
этим *пальчиком*
нэпачки
на *рояльчике*.

(VIII, 192—193)

Или:

Были
у *папочки*
дети —
гимназистики.
На фуражке-*шапочке* —
серебряные *листики*.

(VIII, 221)

В некоторых произведениях, например в поэме «Люблю», широко представлены существительные типа «хамьё» или «хулиганьё», имеющие отрицательный ореол: «дохлое лошадьё» (II, 78), «облачьё» (II, 318), «людьё» (IV, 86), «солдатьё» (IV, 86), «дамьё»:

...*дамьё*
от меня
ракетой шарахалось...

(IV, 91)

В поэме «Про это» отрицательный экспрессивный ореол слов подобного типа совершенно очевиден — на одной странице встречаются:

[33] См. статью «Интонационная организация стиха Маяковского», стр. 82.

lib.pushkinskijdom.ru

«*Гостьё* идет по лестнице...» и «вóроны гости» (IV, 167). Но любопытно, что слово «зверье» в этой же поэме выступает с положительным экспрессивным ореолом, который раскрывается в микроконтексте:

Я люблю *зверье.*
Увидишь собачонку —
тут у булочной одна —
сплошная плешь, —
из себя
и то готов достать печенку.
Мне не жалко, дорогая,
ешь!
(IV, 183)

Этот пример свидетельствует о том, что необходимо постоянно соотносить микро- и макроконтекст, лишь при взаимодействии которых и раскрывается роль того или иного элемента в формировании речевой выразительности. Слова с уменьшительным или уничижительным суффиксами включаются в общую выразительную систему, но их экспрессивная «дань» весьма значительна.

Маяковский следует традиции Некрасова, в поэзии которого суффиксы очень выразительны. Приведем примеры суффиксов отрицательного отношения: «натуришка гнилая»,[34] «мундиришко» (I, 149), «жиденько издание» (I, 313), «книжонка» (I, 318), «усадьбишка дворянская» (II, 32), «старичишка» (II, 222), «сюртучонко» (II, 243) и др. Очень часто поэт использовал ласкательные суффиксы: «коровушки» (I, 280), «детинушка» (II, 34), «ноженька» (II, 57), «полянушка» (II, 81), «травушки» (II, 101), «соловушки», (II, 262) и др., а также многочисленные ласкательные имена: «Оринушка» (II, 79), «Проклушка», «Дарьюшка» (II, 114, 115) и др. И Некрасов и Маяковский в данном случае (как и во многих других) опирались на традиции русской фольклорной поэзии, в которой оценочность при помощи суффиксации проявляется очень отчетливо, а также учитывали жизнь слова в разговорной стихии и ставили ее (каждый исходя из своих специфических задач) на службу поэтической выразительности.

Не менее отчетливым средством предельной экспрессии является у Маяковского *склонение несклоняемых существительных*, как правило, с целью осмеяния того или иного явления. В поэме «IV Интернационал» поэт резко издевается над мещанином, который может приспособиться при любом общественном строе:

В монархию,
В коммуну ль мещанина выселим мы.
И в городе-саде ваших дач
он будет
одинаково
работать мыслью
только над счетом кухаркиных сдач.
Уже настало.
Смотрите —
вот она!
На месте ваших вчерашних чаяний
в *кафáх,*
нажравшись *пироженью рвотной*,
коммуну славя, расселись мещане.
(IV, 102)

В контексте резкого неприятия мещанства отчетливо выступает выразительное значение форм «в кафах» и «нажравшись пироженью рвотной».

[34] Н. А. Некрасов, Собрание сочинений в восьми томах, т. I, изд. «Художественная литература», М., 1965, стр. 48 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

lib.pushkinskijdom.ru

В стихотворении «Стих резкий о рулетке и железке» поэт неоднократно использует не существующие в литературном языке падежные формы от неизменяемого слова «крупье»: «крупьями» (рифм. «яме» — IV, 44), «крупей» (рифм. «репей» — IV, 44), «у крупьи» (IV, 44). В стихотворении «О „фиасках", „апогеях" и других неведомых вещах» представлены не употребляемые в литературном языке формы от «фиаско»: «фиаска», «фиаски», «фиаской» (IV, 64).

Экспрессивная нарочитость падежных окончаний видна и в следующих примерах: «ариями Ромеов и Джульетт» (II, 86), «Шкуры» (от «Шкуро» — II, 94), «в грустях» (вместо «в грусти» — II, 373), «тиры» (от «тире», рифм. «миры» — IV, 74), «мусьи» (рифм. «месил», вм. «мосье» — VI, 100), «Бенуями» (от фамилии «Бенуа», рифм. «яме» — VII, 113), «Гейнем» (от «Гейне», рифм. «гением» — VII, 154), «из таксей» (от «такси», рифм. «всей» — VII, 198), неоднократно повторяющаяся форма «деньга» (вместо «деньги» — VI, 182, IX, 54 и др.), «усастый нянь» (VIII, 247) и др. Сюда же примыкает явление комической переакцентуации: «подписе́й» (IV, 57), «скидава́я» (IV, 65), «крапиво́й» (IV, 39), «буржуя́м под зад...» (VIII, 324), «буржуёв» (VI, 420) и др. Многие из этих измененных слов находятся в рифме, но отнюдь не все, и их комическое значение ощутимо.

Приведем еще один показательный пример — восприятие слова «метро» в стихотворении, имеющем два варианта: «Немножко утопии про то, как пойдет метрошка» и «Частушки о метрополитене». Прежде всего это слово резко включается в стихию разговорности, активно русифицируется:

Это нонеча не в плане
в тучи лезть на ероплане.
Я с миленком Трошкою
прокачусь *метрошкою*.

(VI, 420)

В этих произведениях «метрошка» (ср. «Трошка», «картошка», «гармошка» и др.) воспринимается в общем ряду разговорно-диалектных образований: «ероплан» (VI, 111 и 420), «гудёт» (VI, 111), «буржуёв» (VI, 420), «нонеча» (VI, 420), разговорно-бытовой лексики: «елки-палки» (VI, 110), «прите в метрополитене» (VI, 110), «товарищ крот до ушей разинул рот» (VI, 420), «миленок» и др.

Но как же эта стихия разговорности включается в арсенал художественно-выразительных средств поэта? Маяковский не стремится депоэтизировать понятие «метро», которое только что начало активно входить в жизнь Москвы. Поэт рассматривает предполагаемое строительство метрополитена как яркое проявление завоеваний советской власти уже на фронте труда:

Верьте мне или не верьте,
в преисподней взвыли черти.
С коммунистом сладу нет —
прет под землю Моссовет.

(VI, 419)

Шутливо-разговорная интонация не может скрыть гордости поэта, который отчетливо улавливает тенденции общественно-политического и технико-экономического развития молодого социалистического государства. Поэт предчувствует, что метро как явление нового, социалистического быта со временем станет чем-то обыденным, привычным. Именно поэтому не нейтральный «метрополитен», а «метрошка», которая легко может ассоциироваться с чем-то привычным, широко распространенным — той же «картошкой» или «гармошкой». Поэт использует определенную модель, заложенную в языке (в данном случае суффикс «шк», придающий

lib.pushkinskijdom.ru

слову разговорно-бытовой оттенок), использует для создания нового слова (точнее говоря, новой, невозможной в литературном языке формы), которое сохраняет выразительность, присущую этому типу слов.

Вульгаризмы у Маяковского никогда не были самоцелью, они включались в его поэтическую систему как средство резкой экспрессии, передающей отношение лирического героя к изображаемому. Сам поэт писал: «...революция выбросила на улицу корявый говор миллионов, жаргон окраин полился через центральные проспекты; расслабленный интеллигентский язычишко с его выхолощенными словами: „идеал", „принципы справедливости", „божественное начало", „трансцендентальный лик Христа и Антихриста" — все эти речи, шепотком произносимые в ресторанах, — смяты. Это — новая стихия языка. Как его сделать поэтическим?» (XII, 84). «Корявый говор миллионов», «жаргон окраин» поэт активно включил в свою выразительную систему.

В стихотворении «6 монахинь» резко отрицательное отношение лирического героя проявляется и через лексику («печеные картошки личек» (VII, 9), «елейный скулеж» (VII, 11)), в том числе и через вульгаризмы:

Придешь ночью —
сидят и бормочут.
Рассвет в розы —
бормочут, *стервозы!*
И днем,
и ночью, и в утра, и в полдни
сидят
и бормочут,
дуры господни.

(VII, 10)

Очень часто употребляется вульгаризм, имеющий резкую экспрессивную окраску, — «сволочь» и его производные: «Сволочи!» — название стихотворения (IV, 14), «набилось сволочи» (реплика курьера — IV, 61), «поэзия — пресволочнейшая штуковина...» (VI, 49), «разная сволочь и стерва» (о врагах советской России — VIII, 276), «сволочи» (о Врангеле и его окружении, в реплике эмигрантов — VIII, 309) и др. Кроме этого, художественно выразительны вульгаризмы «морда» (неоднократно с целью контрастного столкновения понятий) — «прямо перед мордой пролетает вечность» (VII, 88), «бьет мужчина даму в морду» (VIII, 307), или:

И мы
тебе,
именитому лорду,
тебе
орем
в холеную *морду*...

(VIII, 132—133)

«шельмы» — «церкви, монашьи шельмы» (VIII, 316), «дура» — «черные дурни и дуры» (VIII, 191) и др.

Особый случай составляют *резкие вульгаризмы*, включающие в себя и бранные слова, которые используются, чтобы показать резко отрицательное отношение к какому-либо явлению; так, например, в стихотворении «Верлен и Сезан» образуется целостная метафора, построенная на резком вульгаризме (VI, 206).

Имитация бранной речи в монологе лирического героя — это отнюдь не способ эпатирования читателей, а средство предельной экспрессии, которая возникает на гребне эмоциональной волны гнева:

lib.pushkinskijdom.ru

Я волком бы
выгрыз
бюрократизм.
К мандатам
почтения нету.
К любым
чертям с матерями
катись
любая бумажка.
Но эту...
(X, 70—71)

Для В. Маяковского было органичным ощущение системы русского национального языка в целом. Он писал в статье «Польскому читателю»: «Переводить мои стихи особенно трудно еще и потому, что я ввожу в стих обычный разговорный язык (например, «светить — и никаких гвоздей», — попробуйте-ка это перевести!), порой весь стих звучит, как такого рода беседа. Подобные стихи понятны и остроумны, только если ощущаешь систему языка в целом, и почти непереводимы, как игра слов» (XII, 142).

Но из целостной системы языка Маяковский отбирал именно такие средства, которые были направлены на предельную выразительность не только в сфере лексики, но и в области *фразеологии*.[35] Поэт не просто использовал идиомы-русизмы (типа «светить — и никаких гвоздей» или «ни в зуб ногой» (VI, 49)),[36] для его творчества характерны такие явления, как преобразование (а порой деформация) идиомы, устойчивого словосочетания и устойчивого понятия, осуществляемое с целью добиться максимальной выразительности.

Условно можно выделить несколько степеней усиления экспрессивности при использовании лексико-фразеологических средств: 1) лексема, стилистически нейтральная, 2) фразеологизм, стилистически окрашенный, 3) ресемантизация идиомы в целях каламбура, особо выразительной игры слов и т. п., 4) преобразование (а порой — деформация) идиомы или устойчивого словосочетания. Показательно, что сам поэт необходимость «произвести работу над словарем», «обновить семантику слов и словосочетаний» связывал с требованиями «ответить на любую задачу, поставленную современностью» (XIII, 57).

Поэт нередко оживляет, *ресемантизирует идиому*. Характеризуя общие принципы строения фразеологизмов, А. М. Бабкин приводит показательный пример: «... важно именно то, что во фразеологизме иметь зуб на (против) кого-либо (иметь повод к недовольству кем-либо) слово „зуб“ десемантизировалось, и нельзя говорить ни о каком новом или особом его значении».[37] Но Маяковский, принимая во внимание и первичное, исконное значение этого слова, в «Послании пролетарским поэтам» на основе ресемантизации фразеологизма строит прием реализации метафоры; его особенность в том, что обращение к первичному значению не снимает переносного употребления, придавая ему новый оттенок:

Мы спорим,
аж *глотки просят лужения,*
мы
задыхаемся
от эстрадных побед,
а у меня к вам, товарищи,

[35] Как отмечает А. М. Бабкин, «фразеологическая единица экспрессивно-эмоционально окрашивает тот смысл, носителем которого она является, уподобляясь тем лексемам, которые не столько называют лицо, предмет, процесс или явление, сколько живописуют или „обзывают“ их, т. е. характеризуют и обнаруживают отношение говорящего к объекту речи» (А. М. Бабкин. Русская фразеология. Ее развитие и источники. Изд. «Наука», Л., 1970, стр. 10).

[36] См.: М. Рыбникова. Разговорная фразеология в языке Маяковского. В кн.: Творчество Маяковского. Сб. статей. Изд. АН СССР, М., 1952.

[37] А. М. Бабкин. Русская фразеология, стр. 6.

lib.pushkinskijdom.ru

деловое предложение:
давайте,
устроим
веселый обед!
Расстелим внизу
комплименты ковровые,
если зуб на кого —
отпилим зуб;
розданные
Луначарским
венки лавровые —
сложим
в общий
товарищеский суп.

(VII, 151—152)

Ресемантизация фразеологизмов «луженая глотка», «зуб на кого...», резкое комическое снижение торжественного понятия «лавровый венок» — все это средства усиления выразительности.

Маяковский неоднократно деформирует название США:

Соединенные
штат на штате.

(IV, 115)

Или:

На хорошее
и мне не жалко слов.
От похвал
красней,
как флага нашего материйка,
хоть вы
и *разъюнайтед стетс*
оф
Америка.

(VII, 83)

Деформация названия сопровождается разрывом тесного словосочетания с помощью рифмы «слов-оф». Выразительное значение такой деформации становится еще яснее, если сопоставить форму «разъюнайтед» с аналогичными словообразованиями, которые часто отличаются негативным экспрессивным ореолом, ибо соединяются со словами, нередко имеющими отрицательную окраску — например, «расканцелярские ваши сады» (IX, 17) или в стихотворении «Заграничная штучка»:

Париж,
как сковородку желток,
заливал
электрический ток.
Хоть в гости,
хоть на дом —
женщины
тучею.
Время —
что надо —
распроститучье.

(X, 60)

Поэт деформировал идиому или устойчивое словосочетание не ради простой словесной игры, а для усиления художественно-выразительного эффекта. Так, церковные выражения «богоматерь», «Божья матерь» (X, 77) резко снижаются при деформации:

Галдят
и доныне
родители наши
о божьем сыне,
о *божьей*
мамаше.

(X, 94)

lib.pushkinskijdom.ru

Деформация идиомы приводит к резкому заострению смысла высказывания. Таково, например, преображение выражения «из мухи делать слона»:

А теперь буржуазия!
Что делает она?
Ни тебе сапог,
ни ситец,
ни гвоздь!
Она —
из мухи делает слона
и после
продает слоновую кость.

(IV, 12)

Хорошо известно выражение «круглый дурак», но в стихах Маяковского оно резко преобразуется:

...тысяча машинных малышей
спит в объятиях
гаража-колосса.
Ждут рули —
дорваться до руки.
И сияют алюминием колеса,
круглые,
как дураки.

(VIII, 114—115)

Это пример интенсивного преобразования идиомы, включающейся в озорное поэтическое сравнение. И здесь дело не в эффекте «остранения» самом по себе. Преобразованная идиома разлагается на компоненты, которые, выйдя из устойчивого словосочетания, снова сталкиваются друг с другом уже в новом выразительном качестве. Или ироническая характеристика царского чиновника, построенная на игре слов:

Был он
хоть и *в треуголке,*
но дурак
в квадрате.

(VIII, 218)

Устойчивое социальное понятие «кулак» резко снижается и осмеивается в каламбуре, который построен на совмещении двух значений слова: 1) социального и 2) кулак — кисть руки со сжатыми пальцами:

Кровь
крестьян
кулак лакал,
нынче
сдох от скуки ж,
и теперь
из *кулака*
стал он просто — *кукиш.*

(VIII, 219)

Вообще преобразование, видоизменение идиоматических выражений с целью художественно-выразительного эффекта издавна в традициях русской художественной речи, не только поэтической. Приведем несколько показательных примеров. В статье «Сонеты Мицкевича» Вяземский трансформирует поговорку «Что написано пером, того не вырубишь топором»: «Написанного не вырубить топором, говорит пословица, а особливо же, если *топор в руке авторского самолюбия*».[38]

В «Былом и думах» Герцена неоднократны примеры семантического дополнения идиом. О братьях Голохвастовых сказано: «Смерть прирав-

[38] Полное собрание сочинений П. А. Вяземского, т. 1, СПб., 1878, стр. 332.

lib.pushkinskijdom.ru

няла двух непохожих братьев... Один истратил и себя, и свое достояние, но *имел свой медовый месяц из лучших липовых сот*».[39] Здесь переносное значение слова «медовый» (в сочетании «медовый месяц») дополняется прямым, что и рождает каламбур. В разговорном выражении «поставить фонарь» один из членов неразложимого сочетания обретает самостоятельность, и это рождает особые семантические обертоны: «Англичанин... умеет в кулачном бою *поставить самый разноцветный фонарь*».[40]

Подобным же образом у Маяковского слово фокстрот (англ. foxtrot — лисья рысь, быстрая ходьба) преобразуется в каламбуре, в котором как бы развиваются семантические возможности, заключенные в этом слове:

Фокстротом
сердце веселя,
ходи себе
лисой и пумой,
плети
ногами
вензеля,
и только...
головой не думай.
(IX, 194)

Приведенные примеры отчетливо свидетельствуют, что преобразование (а порой и деформация) идиомы, устойчивого словосочетания и устойчивого понятия, нередко связанное с каламбуром, а также ресемантизация идиомы имеют важное художественно-выразительное значение, резко обостряя или экспрессивно изменяя семантические оттенки словосочетаний.

В настоящей статье мы оставили в стороне вопрос о специфически стиховой коррекции общеязыковых явлений, о том, что порой и лексическая форма, например, может быть вызвана «давлением» версификационных особенностей поэтического текста (в этом отношении особенно важна рифма). Этот вопрос (в данном случае не очень существенный, ибо затрагивает ограниченный круг явлений, связанных с темой статьи) подводит нас к малоразработанной проблеме взаимодействия стиха и лексико-фразеологических особенностей поэтической речи Маяковского.

Несомненно, что лексико-фразеологическая система очень тесно взаимодействует с ритмической и интонационно-синтаксической организацией стиха Маяковского, и особенности лексико-фразеологической системы не могут не вызвать своеобразия и стиховой системы поэта.

---

[39] А. И. Герцен. Былое и думы, ч. 1—5. Изд. «Художественная литература», М., 1969, стр. 493.
[40] Там же, ч. 6—8, стр. 92—93.

lib.pushkinskijdom.ru

М. Г. ЗЕЛЬДОВИЧ

СУДЬБА ОДНОЙ ИДЕИ

(ПРИНЦИП ОБЪЕКТИВНОГО ОБОСНОВАНИЯ ИДЕАЛА В ЛИТЕРАТУРНЫХ ДИСКУССИЯХ 60-х ГОДОВ XIX ВЕКА)

Историко-литературные проблемы, даже весьма широкие по своим масштабам и «долговременности», захватывающие не одну общественную эпоху, нередко рассматриваются локально, в ограниченных хронологических рамках, преимущественно в моменты их наибольшей зрелости и самоочевидной программной концентрированности. Это в общем-то оправданно, если проблема исчерпывает себя в этих границах и не имеет сколько-нибудь значительного идейно-творческого продолжения, явственных или скрытых отголосков в будущем. Но есть ведь немало проблем «сквозных», внутренне преобразующихся в движении времени и — при всей своей динамичности — сохраняющих единую литературно-эстетическую сущность.

Строго говоря, к такого рода проблемам в нашей науке практически относят преимущественно те, которые так или иначе связаны с художественным методом и стилем (характер и обстоятельства; принципы и способы психологического анализа; тип героя; природа сюжетики и соотношение в ней событийного и мотивировочного начал; образ повествователя; жанровая структура произведения; традиции и новаторство — опять-таки в плане только что перечисленных и типологически подобных им «измерений»), поскольку они помогают распознать и исследовать различные направления и творческие индивидуальности. Проблемы же, хотя и воздействующие на метод или стиль, но не всегда и не во всех методах заявляющие о себе непосредственно и прямо, «сквозному» анализу большей частью не подвергаются, отчего бесспорный ущерб терпит историзм науки о литературе.

Принцип объективного обоснования передового идеала — как принцип методологический и неизменно злободневный по своей философско-политической и эстетической сущности — относится к разряду проблем, кардинальных для общественного сознания и революционной практики. Поэтому уже в период формирования этого принципа и тем более в последующее время не только его приверженцы, но также явные и скрытые противники вынуждены так или иначе обнаружить свою интерпретацию его и отношение к нему. Это неизбежно выливается в противоборство враждебных концепций, которое выражает показательные расхождения в самом типе социально-эстетического мышления, в природе художественного метода. Однако при всей справедливости такого — суммарного — вывода он, естественно, не может «уловить» прихотливые перипетии судьбы принципа объективности идеала. Мы и стремимся на материале дискуссий начала 60-х годов проследить эти перипетии, выявить конкретную направленность и функции дальнейшего развития и полемического переосмысления одной из основополагающих идей революционной демократии. Одновременно хотелось бы таким образом заново привлечь внимание к «сквозному» изучению проблем, важных для построения научной концепции истории русской литературы и критики.

lib.pushkinskijdom.ru

1

Выстраданное стремление преодолеть романтический идеализм, последекабристское «логическое отшельничество», выйти в своих умозрениях, художественном творчестве и самой общественной практике на просторы реальной действительности резко обозначается уже в середине 30-х годов как одна из наиболее значительных и перспективных тенденций эпохи. Такое стремление овладевает помыслами, в каждом случае, разумеется, по-своему, и Н. Надеждина (идея объективной закономерности мира и выводы из нее в области эстетики: недаром Чернышевский признал, что русский философ «пошел далее Шеллинга и приблизился, силою самостоятельного мышления, к Гегелю»),[1] и И. Киреевского («...семена *желанного будущего* заключены в *действительности настоящего*...» — писал он, по-своему толкуя «связь времен» как раскрытие в грядущем объективных потенций настоящего и требуя «уважения к действительности»),[2] и Н. Станкевича (по собственному признанию, он «старается приобрести» «чувство действительности» и предвещает: «...мы не утратим человеческих чувств в отвлеченном абсолюте, но перенесем идеал в жизнь и дадим жизнь идеалу»),[3] и М. Бакунина (вспомним его предисловие переводчика к «Гимназическим речам» Гегеля, в котором он отвергает отождествление «философии и отвлеченности, призрачности и отсутствия всякой действительности» и требует признания законосообразности объективного мира),[4] и Белинского, Герцена, Огарева, поэтов кружка Станкевича... Уже само по себе это веско свидетельствует о назревшей необходимости новых философско-эстетических принципов и критериев. Но если углубиться в историко-литературные факты и рассматривать их сопоставительно, то выяснятся также другие, по-своему не менее характерные, особенности новых устремлений: не только внутренняя неоднородность их общественно-идеологического содержания, но и принципиальное различие идейно-творческих возможностей в решении коренной проблемы времени. Созвучие или даже совпадение алгебраически сходных формул и программных тезисов не должно обманывать. «Если двое говорят одно и то же, это не одно и то же». Социально-исторический опыт показал практическую неосуществимость самого замысла обращения к действительности и реального обоснования идеала, — разумеется, на уровне, исторически доступном в России 30—40-х годов XIX века, — для тех мыслителей, которые не поднимались до демократизма, до принципа революционного изменения общественного строя. Это и была главенствующая (хотя отнюдь не единственная) предпосылка решения «проблемы действительности». С одной стороны, тому подтверждение — эволюция Надеждина, Киреевского, даже Станкевича, Бакунина, а с другой — творческие свершения Белинского, Герцена, Огарева, Петрашевского, Салтыкова.

Принцип объективного обоснования идеала явился в России *открытием*, творческим завоеванием и в истинной своей сути, в своем исторически последовательном выражении специфической особенностью революционно-демократической мысли. Недаром и хронологически этот

---

[1] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. III, Гослитиздат, М., 1947, стр. 159; Ср.: Ю. Манн. Русская философская эстетика (1820—1830-е годы). Изд. «Искусство», М., 1969.

[2] И. В. Киреевский, Полное собрание сочинений в двух томах, т. II, М., 1911, стр. 18.

[3] Н. В. Станкевич. Переписка. М., 1914, стр. 562, 576. См. также: Н. Л. Бродский. Поэты кружка Станкевича. «Известия Отделения русского языка и словесности имп. Академии наук», т. XVII, кн. 4, 1912; С. Машинский. Наследие и наследники. «Советский писатель», М., 1967.

[4] «Московский наблюдатель», 1838, ч. XVI, март, кн. 1, стр. 6.

lib.pushkinskijdom.ru

принцип восходит именно к 40-м годам — периоду зарождения и оформления у нас этого направления общественной мысли, поре, с которой В. И. Ленин связывал начало поисков в России «правильной революционной теории».[5] Именно тогда был взят осознанный курс на преодоление субъективизма, мечтательности, утопизма социалистических теорий, на трезвое сопряжение прогрессивных общественно-идеологических устремлений с объективной логикой самого социально-исторического процесса.

Напомнив в 1847 году, что в центре современных дискуссий находятся проблемы народности, действительности, Белинский был полемически историчен в оценке их природы. «О некоторых из этих предметов много было толков и прежде, да не тот они имели смысл, не то значение. Понятие о „действительности" совершенно новое...»[6] — заметил великий критик, и Чернышевский впоследствии поддержал его.[7]

Другое дело, что уже в 40-х годах материалистическое и революционное решение «проблемы действительности» представители других течений общественной мысли интерпретировали по-своему, наполняя принцип объективности идеала таким содержанием, которое отвечало их собственным политико-идеологическим и эстетическим воззрениям. Иначе и не могло быть в условиях интенсивного взаимодействия различных идейно-эстетических тенденций и относительно зыбкой, хотя и упрочившейся их дифференциации, при чуть ли не всеобщем в прогрессивном лагере увлечении «действительностью» (петрашевец А. В. Ханыков, заявив на следствии насчет волновавших его «нескончаемых вопросов о разладе теории с практикой (*зач.* действительностию), искусства с жизнию, божества с человечеством», свидетельствовал: «Подобными вопросами заражено было все новое поколение... Пусть поверят мои слова русской литературою»).[8] Поэтому, встретив, допустим, в статье А. Галахова «Русская литература в 1847 году» со-

---

[5] Для выяснения методологического новаторства революционной мысли 40-х годов много сделал Г. В. Плеханов, прежде всего в статьях о Белинском и Герцене. Характер отношения Белинского к действительности выступает у Плеханова *критерием* при разграничении периодов идейной эволюции критика, причем во главу угла поставлено стремление Белинского «примирить идеал с действительностью посредством идеи *развития*, которая дала бы идеалу прочное основание и превратила бы его из *„абстрактного" в конкретный»* (Г. В. Плеханов, Сочинения, т. X, стр. 242). Плеханов придает данной проблеме значение методологическое в судьбах передовой русской мысли: «Более или менее верное решение этой задачи должно служить критерием для оценки всего дальнейшего развития наших общественных понятий» (там же, стр. 252). «Проблема действительности» в целом или в определенных хронологических и тематических границах рассматривается, в частности, в таких работах: Н. Ф. Бельчиков. 1847 год в литературе и критике. В кн.: Вопросы изучения русской литературы XI—XX веков. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958; В. И. Кулешов. «Отечественные записки» и литература 40-х годов XIX века. Изд. Московского унив., 1959; Л. Я. Гинзбург. Белинский в борьбе с романтическим идеализмом. «Литературное наследство», т. 55, 1948; Н. И. Пруцков. Проблемы художественного метода передовой русской литературы 40—50-х гг. XIX ст. Грозный, 1947; С. Макашин. Салтыков-Щедрин. Биография. Изд. 2-е, Гослитиздат, М., 1951; В. Я. Кирпотин. Философские и эстетические взгляды Салтыкова-Щедрина. Госполитиздат, М., 1957; Т. Усакина. История, философия, литература. (Середина XIX в.). Приволжское книжное изд., 1968; М. Г. Зельдович. К истории и теории реализма передовой русской литературы 40-х годов XIX в. Автореферат канд. диссертации. Харьков, 1949; Идеи социализма в русской классической литературе. Под ред. Н. И. Пруцкова. Изд. «Наука», Л., 1969.

[6] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. X, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 23.

[7] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. III, стр. 227.

[8] Следственное дело о студенте А. В. Ханыкове. Филиал Центрального военно-исторического архива в Ленинграде, ф. 9, IV отд., дело № 55, ч. 13, л. 140. Ср.: Дело петрашевцев, т. III. Изд. АН СССР, М.—Л., 1951, стр. 38, 39.

lib.pushkinskijdom.ru

чувственно излагаемый тезис о необходимости решить в духе реализма проблему действительности, о прямой связи ее с идеями социализма и даже специально с «земледельческим вопросом» в современной России, о том, что «высшая красота состоит в сильнейшем проявлении жизни, в наибольшей полноте действительности», что девиз натуральной школы «действительность и социальность» справедлив и плодотворен,[9] — встретив все это у Галахова (и в разных сочетаниях и толкованиях у многих других), вновь осознаешь правоту А. Грамши, настойчиво рекомендовавшего улавливать сходное в различном и различное в сходном.

Видимо, не только к художественному творчеству относится емкое обобщение авторитетного исследователя: «Открытия делаются в большинстве случаев в прогрессивной части литературы — той, которая стремится к новому пониманию мира и заинтересована в его объективном изображении. Лишь после борьбы и переосмысления эти открытия усваиваются также и консервативной частью литературы, представители которой стремятся использовать их в своих интересах».[10]

2

Общественно-идеологическая необходимость принципа объективности идеала обнаружилась и в истории его становления, и в универсальности самого этого принципа, заявившего о себе и в философии, и в социологии, и в эстетике и этике, и в теории и практике художественного творчества. Исторически знаменательно, что на подступах к новой общественно-литературной эпохе и ради утверждения нового, революционно-демократического мировоззрения уже на исходе «мрачного семилетия» и в начале 60-х годов принцип объективности идеала включается в арсенал революционной демократии в качестве синтетической политико-философской категории.

При всей широте идейно-тематического диапазона знаменитой диссертации Н. Г. Чернышевского творческие завоевания автора восходят в конечном счете к замыслу «реабилитировать» действительность и вместе с тем отстоять «существеннейшее человеческое право» смотреть на нее «только как на материал, только как на поле своей деятельности, и, пользуясь ею, подчинять ее себе».[11] «Апология действительности» в философском смысле неотделима у Чернышевского от отрицания современной ему действительности в ее исторически конкретном содержании, и в этом единстве тоже сказалось своеобразие позиции революционера-демократа.

Следующая программная работа Чернышевского — «Очерки гоголевского периода русской литературы» — на многообразном материале и нередко в прямом соотнесении с русской жизнью подтвердила универсальность принципа объективности идеала, настоятельную необходимость следовать ему и в теории и на практике. Социальное истолкование действительности (хотя и в сложном взаимодействии с антропологическими доводами), «идея отрицания» ее и вместе с тем опасность «примирения» с ней как своего рода разновидность «приземленного» реализма — таковы главенствующие общефилософские аспекты кон-

---

[9] А. Галахов. Русская литература в 1847 году. «Отечественные записки», 1848, № 1, отд. V, стр. 4, 9, 12. Ср.: «Финский вестник», 1845, т. II, Библиографическая хроника, стр. 16—17.

[10] Д. Лихачев. У предыстоков реализма русской литературы. В кн.: Проблемы реализма. (Материалы дискуссии о реализме в мировой литературе 12—18 апреля 1957). Гослитиздат, М., 1959, стр. 428.

[11] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. II, стр. 89.

lib.pushkinskijdom.ru

цепции Чернышевского. В плане этическом он выдвигает понятие «положительного человека», связывая с ним и трезвую ориентацию на действительность какова она есть, и общественную активность человека: не только *осуществимость*, но и практическая *осуществляемость* идеала стала для революционных демократов критерием оценки личности. В области эстетики и теории реализма принцип объективности идеала привел к более глубокой и значительно обновленной интерпретации ряда исходных категорий. Характер и содержание художественной правды приобретают бо́льшую методологическую определенность. «Истина жизни и действительности» последовательно сопрягается с обнажением противоречий общественного бытия, со стремлением найти пути их преодоления в исследовании противоборствующих социальных сил и тенденций современности. Тем самым и критический пафос литературы предстает в своей внутренней необходимости и закономерности. Категория «эстетических отношений искусства и действительности» также существенно уточнена: теперь эти отношения характеризуются и оцениваются также в меру объективной определенности того идеала, с которым они соотносятся и вне которого в принципе невозможны.[12]

Почти одновременно с Чернышевским, но независимо от него принцип объективности идеала был применен М. Салтыковым в исследовании таких опорных категорий, как художественность и народность литературы, и наряду с этим — для опровержения построений «эстетов» и славянофилов.[13]

Явственное обновление методологии проблемы народности, предпринятое в «литературном манифесте» Салтыкова, было поддержано и новаторски продолжено Добролюбовым в его программной статье «О степени участия народности в развитии русской литературы».[14] Многосоставный по своей структуре критерий народности включает в себя у Добролюбова и меру близости литературы к действительности, меру постижения и критической оценки ее. Причем имеется в виду не вообще верность действительности, а раскрытие ее внутренней логики, связи и взаимозависимости общественных явлений. Становление народности Добролюбов прежде всего связывает с «приближением ее (литературы, — *М. З.*) к настоящей, действительной жизни, с избавлением от всего призрачного и с признанием интересов истинных и существенно важных».[15] И совсем не случайно как бы походя брошенное знаменательное пожелание критика: «Любопытно было бы сделать очерк всей русской литературы с этой точки зрения» (II, 243). Работа Добролюбова во многом и явилась реализацией такого замысла. С полным правом ее можно назвать не только программной, но и очень органической для революционно-демократической философско-эстетической мысли. В то же время она обращена против эстетского противопоставления искусства решающим противоречиям действительности.

---

[12] Подробнее см.: М. Г. Зельдович. Чернышевский и проблемы критики. Изд. Харьковского университета, Харьков, 1968.

[13] См.: В. Э. Боград. «Литературный манифест» Салтыкова. Запрещенная цензурой статья о Кольцове (1856 г.). «Литературное наследство», т. 67, 1959. См. также комментарий С. А. Макашина в кн.: М. Е. Салтыков-Щедрин, Собрание сочинений в двадцати томах, т. V, изд. «Художественная литература», 1966, стр. 523—531; М. Г. Зельдович. Художественность и народность. (О «литературном манифесте» М. Е. Салтыкова). В кн.: Вопросы русской литературы, вып. 3. Изд. Львовского унив., 1966.

[14] Здесь уместно напомнить, что Добролюбов был внимательным читателем «Очерков» Чернышевского и популяризировал их в кругу друзей (см.: Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в девяти томах, т. VIII, изд. «Художественная литература», М.—Л., 1964, стр. 538), — факт первостепенной идеологической значимости.

[15] Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в девяти томах, т. II, стр. 243 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

lib.pushkinskijdom.ru

Добролюбов прослеживает наиболее характерные рубежи и этапы сложного, длящегося и в его эпоху процесса становления народности. В произведениях писателей карамзинской школы, а затем в романтической поэзии Жуковского он усматривает эстетические предрассудки, препятствовавшие художественному освоению действительности. В дальнейшем происходит поэтическое открытие всего многообразия жизни и утверждение принципиального права художника на пристальное внимание ко всем ее сторонам. Тем самым было практически снято мнимое противоречие между искусством и действительностью. Значение этого художественного новаторства, с точки зрения Добролюбова, настолько велико, что оно характеризуется им как овладение *формой народности.*

Ограничивая роль Пушкина созданием предпосылок народности, Добролюбов связывал ее формирование в последующий период прежде всего с развитием критического направления, поскольку как раз оно в наибольшей степени отвечало потребности «полноты» и «точности» в изображении жизни, утверждению «идей добра и правды». Собственно в этом и заключается плодотворность почина Гоголя как основоположника нового периода в истории русской литературы. Однако новаторство Гоголя Добролюбов видит не просто в том, что он указал на отрицательные стороны действительности: без этого не обходились ни сентименталисты, ни романтики, и сам их идеал формировался как некая антитеза реальности. Все дело в характере, в типе идеала: в действительности «осмелились замечать недостатки, *уже не во имя отвлеченных идей и заоблачных мечтаний, а во имя правды самой жизни*» (II, 261; курсив наш, — *М. З.*). Народность в представлении передовых русских мыслителей была связана с реализмом, хотя первоначально и оформилась на почве романтизма. В статье Добролюбова намечается новый подход — историческая и индивидуальная *дифференциация* творческих возможностей реализма в аспекте народности. Верность действительности предполагает критический пафос — сообразно противоречиям жизненного процесса, и это означало углубление реализма и народности в одно и то же время. Но самая возможность движения вперед связана здесь с изменением идеала как своего рода модуса отношения искусства к действительности: отрицание во имя правды жизни предполагает не только *правду изображения,* но и *правду утверждения.* Самый идеал Гоголя является новым, поскольку он соотнесен с реальностью, вбирает в себя и так или иначе реализует художественную правду жизни, которая для Добролюбова всегда связана с «естественными стремлениями» простолюдина. Иначе творчество Гоголя не достигло бы той степени народности, которую обнаруживает у него критик. Однако здесь же и узел противоречий, приведших Гоголя к творческой катастрофе. Ибо вызвана она не вообще художнической бессознательностью, а тем, что Гоголь не мог сообразовать свои идеалы с правдой жизни и поэтому, с одной стороны, не был последователен в отрицании зла, а с другой — «*захотел представить идеалы, которых нигде не мог найти*» (II, 262; курсив наш, — *М. З.).*

Верность действительности, критический пафос, эстетический идеал, народность литературы — все это, таким образом, проблемы, не просто поставленные рядом, а на деле обнаруживающие свое внутреннее методологическое единство.

Доказательство слабостей русской сатиры также ведется методологически. Вопрос о верности литературы действительности приобретает теперь новые грани. Добролюбов обогащает теорию предмета, даже кое в чем отступая от исторической точности,[16] — настолько значителен сам

[16] См.: П. Н. Берков. Русская литература XVIII века в историко-литературной концепции Добролюбова. В кн.: Н. А. Добролюбов — критик и историк русской литературы. Изд. Ленинградского унив., 1963, стр. 15 и сл.

lib.pushkinskijdom.ru

критерий, которым он оперирует. Оказывается, — и догоголевская сатира в целом служит тому свидетельством, — можно быть в литературе верным правде факта, но тем не менее отойти от подлинной верности действительности. Если мелка тематика, ограничивающая размах и силу обобщений «микроскопическими недостатками, от которых общественная нравственность решительно не изменяла своего положения» (II, 268). Если не улавливается истинная связь жизненных явлений и главное, решающее в них подменяется второстепенным и производным. Если писатель лишен творческой самостоятельности, чувства современности и открывает открытое, разоблачает разоблаченное самим ходом жизни. Если, наконец, узок идейный кругозор, недоступно «понимание народных интересов» (II, стр. 269), отсутствует историческая перспектива.

Добролюбов пишет о том, чего *не было* в русской сатире. Но в такой форме он одновременно определяет и характер, методологические основы не только сатиры, но и реалистической литературы вообще.

Тем самым и категория народности литературы предстает в теории Добролюбова как категория методологическая прежде всего. Народность — это и определенный тип отношения к действительности, и способ ориентации в связях и противоречиях ее, и принцип их художественного воплощения. Строго говоря, вне этого комплекса понятие народности лишается исторической и эстетической конкретности. Не только методологический характер категории народности, но и прямая связь ее с принципом объективного обоснования идеала выражает и в данном случае специфику революционно-демократической концепции.

3

При всем том не следует думать, будто мысль о сближении литературы с действительностью была в начале 60-х годов, как, впрочем, и раньше, в 40-е годы, исключительным достоянием демократической эстетики и критики. Об этом критерии как о чем-то уже само собой разумеющемся рассуждали и представители других направлений, не исключая даже приверженцев эстетизма. Так, одновременно с работой Добролюбова «О степени участия народности...» была опубликована статья И. Льховского, где в информационном тоне напоминалось: «Известно, что Пушкин положил прочные начала сближения нашей поэзии с действительностью, которая после него и не сходила с первого плана в искусстве».[17]

Дело, конечно, не в Льховском, критике третьестепенном, а в том, что он был рупором целого направления и — уже вне спора — закреплял чрезвычайно существенные тезисы, до этого являвшиеся предметом острой дискуссии прежде всего между Дружининым и Чернышевским.[18] Знаменательно поэтому, что Дружинин сочувственно отозвался о статье И. Льховского в письме Анненкову, где Пушкин характеризуется как «истинно современный деятель, твердо стоящий на почве окружавшей его действительности».[19]

---

[17] И. Л‹ьховский›. Сочинения Пушкина... «Библиотека для чтения», 1858, № 2, отд. V, стр. 62. Об авторе см. вступительную заметку А. И. Груздева при публикации писем И. А. Гончарова к Льховскому (Литературный архив, вып. 3. Изд. АН СССР, М.—Л., 1951, стр. 92—96).

[18] См.: М. Г. Зельдович. Статьи Н. Г. Чернышевского о Пушкине в общественно-литературной борьбе 50-х годов. В кн.: Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы. Под ред. Е. И. Покусаева. Кн. 4. Изд. Саратовского унив., 1965.

[19] Тургенев и круг «Современника». «Academia», М.—Л., 1930, стр. 241.

lib.pushkinskijdom.ru

Почему же критерий верности действительности оказался приемлемым и для Дружинина и его приверженцев, и для представителей других направлений?

Не только и не просто из-за неоднозначности этого критерия, поддававшегося «приспособлению» к требованиям различных эстетических систем и уже обладавшего солидным авторитетом, весомой традицией. Важно и другое. В ходе общественно-литературного развития центр тяжести был перенесен с общей проблемы верности действительности на другие, ее конкретизировавшие и поэтому ставшие главным предметом разногласий и своеобразным водоразделом между основными идейно-эстетическими направлениями 60-х годов. В ряду этих проблем на первом плане: *отношение* писателя к действительности, *характер* ее изображения, динамика и роль *положительных* и *отрицательных* начал в ней — если говорить о художественном творчестве; эстетические критерии и принципы толкования литературного произведения, основы критического метода — если иметь в виду сферу критики.

Поэтому исторически характерно, что вслед за цитированной фразой о роли Пушкина в сближении литературы с действительностью И. Льховский незамедлительно уточняет: «Но (!) он владел также тайною находить в этой действительности прекрасные стороны».[20] Правомерно здесь усматривать отголоски концепции Дружинина, в своей статье о Пушкине (1855) и других выступлениях конца 50-х годов отстаивавшего «симпатическое отношение к действительности». Тем более, что и в начале 60-х годов, быть может только с большей тактической изощренностью, он многие свои оценки, характеристики и обобщения подчиняет именно этой концепции, тем самым прилагая ее к современному литературному движению. Так, в статье о военных рассказах Л. Толстого и «Губернских очерках» Н. Щедрина Дружинин сочувственно признает, что после Пушкина и Гоголя целая плеяда писателей сделала «весьма много для сближения словесности с действительностью русской жизни», разъяснила «нам поэзию вседневного быта нашего».[21] Больше того, Дружинин считает этот процесс незавершенным, настаивает на его интенсивном продолжении и даже противополагает свою позицию позиции «новейших деятелей» (понимай — прежде всего Чернышевского), якобы уверенных в том, что «литература сделала свое дело, воссоздала быт русского общества во всех его подробностях»,[22] и призывающих обратиться к современности, «к обобщениям и глубоким теориям».

Суждения Дружинина внутренне противоречивы и именно в своей противоречивости симптоматичны. Сам принцип сближения литературы с действительностью как некую алгебраическую формулу критик приемлет и даже делает ее оружием наступательным, полемическим. Да и тезис о необходимости продолжить постижение русской жизни, русского человека тоже, вообще говоря, справедлив. Однако по мере того, как Дружинин конкретизирует свои тезисы, сопрягает их с явлениями литературы 40—50-х годов, выясняется, что «сближение с действительностью» он мыслит как процесс преимущественно экстенсивный, направленный вширь, на освоение новых типов и притом сторонящийся социальных противоречий современности, «пышных теорий и хитрых обобщений».[23] А при анализе «Губернских очерков» вдобавок обнаруживается, что в духе своей концепции «симпатического отношения к действительности» Дружинин жаждет такого расширения панорамы русской жизни, которая была бы в литературе пронизана мотивами примирительными, и

[20] «Библиотека для чтения», 1858, № 2, отд. V, стр. 62.
[21] Там же, 1856, № 12, отд. VI, стр. 30.
[22] Там же, стр. 31.
[23] Там же, стр. 33.

lib.pushkinskijdom.ru

даже у Щедрина критик усматривает... любовь к описываемому им чиновничьему миру. Знаменательно, что и Дружинин делает из своей концепции выводы специально этического характера, определяя сам тип отношения человека к действительности. Напомним программное высказывание критика в статье о Тургеневе: «Сама задача заключается в жизни, в посильном и непреложном примирении с жизнью, в неотступном и благотворном влиянии на общество (как следствии примирения с ним! — *М. З.*)... Рудин и целая семья Рудиных не поняли той задачи, о которой мы говорили сейчас...» [24] В написанной два года спустя статье о Майкове Дружинин с помощью все той же категории действительности продолжает отстаивать основы своей эстетической программы. «Незыблемая точка опоры необходима певцу, и если он не отыщет ее в действительном мире, то по необходимости унесется в мир утопий, иногда ярких и поэтических, но всегда почти ложных».[25] Однако истинный смысл этой импозантной декларации проясняется до конца, как только обнаруживается, что образцами подобных ложных утопий под пером Дружинина оказываются бунтарское творчество Байрона, социалистические идеалы Жорж Санд... Эстетика и этика были у Дружинина производными от концепции, которая, внутренне преображая идеи Белинского, обращала их против преемников великого критика и предложенного ими в новых социальных условиях толкования принципа объективности идеала.

Но если Дружинин не обращался в данном случае к теоретическому обоснованию своей позиции, предпочитая выражать ее средствами тактическими, по сравнительно частным поводам, хотя и с явным стремлением к генерализации (здесь сказалась не только трудность теоретизирования для Дружинина, но прежде всего обреченность самой попытки в открытом теоретическом споре переосмыслить или отвергнуть революционно-демократическое решение «проблемы действительности» — это было уже анахронизмом), то другие авторы, в том числе родственные ему по убеждениям, выступили со специальными толкованиями «проблемы действительности» и весьма целеустремленными выводами из нее применительно к актуальным вопросам современной литературы и критики.

В 1857—1858 годах процесс самосознания русской критики все более явственно обозначается как процесс ее *методологического самоопределения*. Конкретные разборы приобретают проблемный и вместе с тем программный характер, применяемые в них приемы и понятия возводятся к теоретическим основам критики, прежде всего к ее идейно-эстетическим критериям (одним из самых значительных эпизодов этого рода является спор Дружинина и Чернышевского в ходе анализа рассказов Писемского). С другой стороны, во многом обновляется и сама трактовка художественных критериев: углубляется их философичность, и вместе с тем они интерпретируются уже не просто как мерила оценки литературного произведения, но и как принципы подхода к нему и осмысления его. Дифференциация и одновременно противоречивые явления «интеграции» различных направлений в критике во многом связаны с тем конкретным содержанием, которое приобретают в каждом случае терминологически близкие или сходные литературно-эстетические категории. И если уже предыдущие годы засвидетельствовали, что общественно-литературная борьба далеко не всегда происходит в формах полярного противостояния позиций антагонистов (не «за» мысль в искусстве или «против» нее, не «за» правдивость или «против», а отстаивание определенного смысла и сферы действия *для* каждой из этих и подобных категорий), то одним из признаков нарастающего напряжения литературных

[24] Там же, 1857, № 5, отд. V, стр. 39.
[25] Там же, 1859, № 1, отд. III, стр. 18.

lib.pushkinskijdom.ru

дискуссий явилась ожесточившаяся борьба за утверждение *своего толкования* исходных философско-эстетических и критико-методологических категорий.

Когда в 1858 году возник «отколовшийся» от «Русского вестника» «Атеней», там была опубликована статья редактора Е. Ф. Корша под обязывающим заглавием «Взгляд на задачи современной критики»,[26] в которой сразу почувствовали программное задание.[27] «По-старому» объединяя в самой постановке проблемы критику литературную с философией, социологией, политикой, историей, Корш делает это на базе единых методологических принципов. Хотя такой подход в известной степени — свидетельство неотдифференцированности в ряде случаев вопросов собственно методологии критики, он вместе с тем показывает, что и критику пытаются осознать в плане больших и единых для различных форм общественного сознания философских категорий.

Может быть, несколько неожиданно, но по-своему закономерно мы встречаем в программной статье «Атенея» прямую перекличку с принципом объективного обоснования идеала. Пытаясь опереться на ставшие влиятельными методологические установки, Корш одновременно «корректирует» их, существенно расходясь с Белинским и его последователями.

Новую особенность не только практической, материальной жизни, но и жизни умственной, теоретической, художнической Корш именует реализмом и в общем приемлет. «Согласимся, — пишет он, — что реализм как сознательное возвращение к насущной действительности, как признание полноправности развития всех живых сил, есть факт, не подлежащий ни отрицанию, ни укоризне» (стр. 62). Поэтому центр тяжести Корш переносит на характеристику критерия реалистичности, на конкретные проявления реализма в различных сферах познания действительности.

«Мерилом... должно принимать, с одной стороны, основную идею, с другой — наличные способы к ее осуществлению, то есть материальные и умственные средства данного народа, его достаток и образованность, особенно ту общественную подготовку, которой более или менее заматерелое направление может или облегчать, или затруднять шаги народа на новом пути. Обширное поле для критических наблюдений!» (стр. 63). Выдвигая этот критерий как общеметодологический, распространяющийся также на область художественного творчества и критики, Корш придает ему свое, особое общественно-идеологическое содержание. Ярче всего это новое содержание не новой идеи обнаруживается в споре «Атенея» не только с программой славянофилов, но и с принципом социальной революции. «Худо понятым реализмом» называет Корш «неосуществимую мечту о внезапном переходе общества из одних форм быта в совершенно другие, помимо всех очевидных условий неизбежной постепенности» (стр. 63).[28] Такая платформа предназначалась также для критики литературной как основа ее жизненных и эстетических критериев. Е. Корш боролся за определенное идеологическое направление критики, вкладывая в завоевавшие права гражданства «формулы» либерально-постепеновское содержание (впрочем, не лишенное в ту пору известной прогрессивности, о чем свидетельствуют полемические выпады «Атенея» против славянофильства, «народности науки», идеализации древней

---

[26] «Атеней», 1858, ч. 1 (далее ссылки на статью приводятся в тексте).

[27] Прежде всего это относится к разбору статьи Корша, помещенному А. И. Кошелевым в «Русской беседе» (1858, т. 1, стр. 89 и 90).

[28] Ср.: В. Н. Розенталь. Идейные центры либерального движения в России накануне революционной ситуации. В кн.: Революционная ситуация в России в 1859—1861 гг. Изд. АН СССР, М., 1963. См. также суждения Герцена о Корше и круге «Атенея» в письмах 1858—1859 годов (А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. XXVI, Изд. АН СССР, М., 1962).

lib.pushkinskijdom.ru

Руси).[29] Борьба, как видим, развивалась на путях общесоциологической методологии, общесоциологических критериев.

Е. Корш, однако, и специально касается «области искусства», сохраняя все тот же угол зрения: реализм в подходе к жизни, к современной проблематике. Практически этот экскурс представляет собой конкретизацию эстетических критериев, представлений о путях развития русской литературы на новом этапе. И здесь позиция «Атенея» противоречива вплоть до ординарного эклектизма. Определяя характер современного искусства, Корш пытается опереться на своеобразный историзм, однако толкует его весьма плоско, и это особенно ощутимо на фоне серьезных размышлений над методологией общественных наук. По Коршу, бывают эпохи «гармонического роздыха», когда ослаблены связи идей и чаяний человека с прозаической современностью и они, эти идеи и чаяния, облекаются в изощренные формы фантазии. Но есть и другие периоды, ознаменованные властным напором «грубого материала, далеко не готового для идеальных воззрений» (стр. 68), но требующего осознания и «ломящегося» в искусство. Переживаемое время Корш относит, разумеется, к эпохам именно такого рода.

Строго говоря, «эпохальный» историзм понадобился критику «Атенея» для того, чтобы как-то обосновать (и оправдать!) эклектизм своей эстетической платформы. Проблема «время и художественность», с ориентацией на которую и дана характеристика двух типов эпох, признается, по крайней мере для определенных периодов, чуть ли не принципиально неразрешимой. Одному времени доступна художественность («гармонический роздых», следовательно, едва ли не лучшее условие для нее), для другого же она исключена самой необходимостью отозваться на злобу дня. «Нет сомнения, что мы живем в одну из таких эпох, и на многое в так называемой поэтической литературе и в искусстве нашего времени необходимо должны смотреть не с точки зрения художественности, а с точки зрения меткости, уместности и сноровки» (стр. 68).

Попытка «включить» литературу в дело современности приводит либералов к своего рода утилитаризму (это обнаружилось уже в споре Чернышевского и Дудышкина в середине 50-х годов). А так как они вообще не намеревались отрекаться от основных посылок теории «чистого искусства», то это влекло за собой и «раздвоение» критериев. Для современности и как «уступка» ей достаточно «меткости, уместности и сноровки», а, так сказать, в норме на первом плане должна быть «самобытная ценность художественной формы, не заменимой в поэзии и искусстве никаким достоинством содержания и притом неразрывной с последним до того, что нет средств придать ничтожному содержанию художественную форму» (стр. 68). Правда, здесь можно усмотреть созвучие с мыслями Белинского о недостаточности «направления» самого по себе и необходимости эстетически полноценного воплощения намерений писателя. «Единосущность идеи с формою так велика в искусстве, что ни ложная идея не может осуществиться в прекрасной форме, ни прекрасная форма быть выражением ложной идеи»,[30] — писал великий критик. Можно в статье «Атенея» найти и перекличку с замечаниями Чернышевского о зависимости формы от идеи, зависимости, которая исключает подлинную художественность при ложном содержании.[31] Но в том-то и дело, что у Корша так переставлены акценты, так обозна-

---

[29] Корш был обвинен А. Кошелевым не только во враждебности к древней Руси, но и в «бессознательном сочувствии к материализму» («Русская беседа», 1858, т. I, Критика, стр. 103).

[30] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, стр. 316.

[31] См.: Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. III, стр. 663.

lib.pushkinskijdom.ru

чены причинно-следственные связи между явлениями, что сходство его утверждений с эстетикой Белинского и Чернышевского оттеняет внутренние различия, т. е. совсем иную направленность эстетических критериев. Если Белинский озабочен *истинностью* поэтической идеи, если Чернышевский борется за *значительность* (и, разумеется, истинность) содержания, показывая их всепроникающее воздействие на произведение, то Корш идет от формы, в совершенстве которой видит не «следствие», а гарантию весомости содержания и которую превращает в главенствующий признак художественности. От такого критерия на современную проблематику падает густая тень недоверия. Недаром «формула» Е. Корша именно как критерий вызвала иронически-пародийную отповедь Добролюбова (см.: VII, 535).[32]

С другой стороны, А. Дружинин, понимавший, что в борьбе за «чистое искусство» оказался в изоляции, почувствовал в «Атенее» союзника. После выхода первых номеров журнала он писал 18 января 1858 года В. Боткину: «Атеней меня обрадовал чрезвычайно, открывши чрезвычайную реакцию против дидактизма и поучительности в литературе — теперь я не один свирепствую в пользу чистого искусства».[33] Может быть, это в какой-то мере и натяжка, а отчасти — намеренный аванс, но в общем радость Дружинина не была лишена основания.

Таковы теоретические позиции, с которых «Атеней» судит о реализме уже непосредственно в искусстве. О нем сказано кратко и весьма туманно. Отстаивая реализм как особенность мировоззрения и жизненной практики, Корш поддерживает его и в искусстве, где он, однако, трактуется всего лишь как «чувство живой действительности» (стр. 68). Больше того, Корш отграничивает «реализм» от крайностей подражательства, особенно народному быту, жизни мелкого чиновничества, — крайностей, которые именует «натурализмом». Но в подобных случаях, как известно, суть дела проявляется не просто и не только в «признании» или «отрицании», а в том, что́ конкретно стоит за ними. В системе суждений Корша реализм выглядит, по крайней мере в современной литературе, обособленным «сектором», надежно защищенным от вторжения социальных бурь, «грубого» жизненного материала: иначе реализму не удержаться в рамках художественности, а Корш, по всей видимости, в художественности ему как раз не отказывает. Реализм на поверку трактуется очень своеобразно, а следовательно, и критерии реализма оказываются сугубо ущербными. Впрочем, иначе и не могло быть при двойственности эстетических принципов, которая так примечательна для позиции Корша и большинства либералов той поры вообще.

4

И все-таки это еще не вся исторически конкретная правда. Уточнить ее способны те самые сравнения, о которых давно сказано, что в них познается истина. Другие попытки применить критерий реалистичности мировоззрения к современной литературе, критике и должны послужить материалом для сопоставлений.

Оружие противника взял в свои руки в 1858 году и Н. Д. Ахшарумов, чтобы показать: пороки современной литературы и критики как раз потому закономерны, что необходимо следуют из принципа реализма, верности действительности. Н. Ахшарумов,[34] конечно, критик второсте-

---

[32] В комментарии адресат полемического выпада Добролюбова ни в этом, ни в предшествующем изданиях не расшифрован.

[33] Государственный музей Л. Н. Толстого, 1 АБот, 28, № 60753, л. 2.

[34] См. о нем: С. А. Венгеров. Критико-библиографический словарь русских писателей и ученых, т. I. СПб., 1889, стр. 988—992; С. Макашин. Салтыков-

lib.pushkinskijdom.ru

пенный (а романист и вовсе третьеразрядный), но это не лишает его статью «О порабощении искусства»[35] историко-литературной характерности, притом раньше всего в самом способе аргументации и методологической (а не только тематической) связи с типичными для эпохи проблемами.

Примечательно, что исходной точкой рассуждений и приговоров Ахшарумова является вовсе не философско-эстетическая сущность принципа реализма. Н. Ахшарумов позволяет себе некую «подстановку», замещая мировоззрение колоритной фигурой его носителя. Заведомо сниженный, сконструированный по канонам филистерских представлений о «практичности» тип реалиста якобы и воплощает новые идеи как знамение времени. Расчетливая трезвость, доходящая до отказа от возвышенной мечты, которая заменена «осязательным результатом», самодовольная ограниченность человека, всецело приемлющего действительность, — разве эти приметы не достаточны, чтобы представить себе «породу» ахшарумовских реалистов? По-своему критик прав, когда пишет о душевной опустошенности людей *этого* типа; но тенденциозность заключается в том, что данный тип и выдается за «индивидуальное воплощение» идеи реализма.

Н. Ахшарумова от Е. Корша отличает не то, что критик «Отечественных записок» вообще отклоняет критерий реализма и «опускается» в сферу быта и социальной психологии. В том-то и дело, что и Ахшарумов не может обойтись без этого критерия, но, применяя его, ставит во главу угла заведомо сниженные, лишенные истинного философского содержания представления о реалисте и его взглядах. Сама же логика рассуждений Ахшарумова строится на выяснении того, как реализм повлиял на искусство и каковы вообще творческие возможности реализма. Однако произвольно сконструированный критерий предопределяет и выводы: реализм в литературе, поскольку для него характерно «раздвоение» действительного и идеального, исключает целостность и многосторонность изображения человека.

Так Ахшарумов расценивает результаты «неограниченного владычества» «реальной школы», пожертвовавшей свободным искусством ради «нужд общественной пользы» (стр. 294), хотя по логике его собственной мысли получается, что беды литературы отражают новые общественные стремления, породившие тип реалиста. Впрочем, иногда Ахшарумов как бы невзначай, скорее элегически, чем аналитически, признает необходимость «порабощения искусства» — этим горестным признанием даже завершается статья.

Пытаясь понять литературный процесс в его целостности, Ахшарумов обращается и к критике, которую называет «теоретическим отделом изящной словесности». Вслед за Дружининым он винит Белинского за якобы ложное направление реальной школы. Менее ординарны и более примечательны отзывы Ахшарумова о некоторых чертах метода Белинского. «Он понимал критику чересчур широко, он понимал ее в виде какой-то всеобщей наставницы и учительницы, которая обязана решать для своей аудиенции (аудитории? — *М. З.*) всевозможные вопросы и чисто ученые, и чисто политические, и чисто гражданские, и чисто нравственные, и чисто художественные, не ограничиваясь одною поверкою уже данных решений, а принимая на себя и самое преподавание или изложение дела» (стр. 322). Ахшарумов прямо не ставит вопроса о теоретических основах критики, о природе ее публицистичности. Но он

Щедрин. Биография, т. I, стр. 184—185; В. Семевский. Петрашевцы. Кружок Н. С. Кашкина. «Голос минувшего», 1916, № 2, стр. 61; В. Лейкина. Петрашевцы. М., 1924.

[35] «Отечественные записки», 1858, № 7, отд. I, стр. 287—326 (далее ссылки приводятся в тексте).

lib.pushkinskijdom.ru

догадывается о связи, которая существует между реалистическим мировоззрением и типом критики, вырабатывающимся в России на его почве в последние десятилетия. Н. Ахшарумов по-своему последователен, выступая не только против «реальной школы», но и против «реальной критики»: в ту пору мало кто столь откровенно ополчался против самого *метода* последней (именно метода, ибо нападок на идейно-эстетические позиции «реальной критики» было сколько угодно), против ее стремления и публицистически влиять на общественно-литературное движение.

При всем том есть в рассуждениях Ахшарумова очень своеобразные оттенки, в которых о себе заявляет бывший участник собраний у Петрашевского, где дебатировалась проблема действительности, где философски обобщенно и вместе с тем социологически конкретно обсуждались пути преобразования жизни в духе идеалов социализма.[36] Односторонне критический, на его взгляд, характер реальной школы неприемлем для Ахшарумова еще и потому, что подобная литература разрывает связь между сущим и должным, между действительностью и высоким идеалом. Правда, она пытается воздействовать на нравственные убеждения читающей публики. Только это ей не удается и удасться не может. И как раз потому, что, изображая преимущественно или даже исключительно зло жизни, она убеждает, будто высокие стремления и идеи в действительной жизни вовсе неприменимы и неосуществимы. Реализм предстает антиподом мечты. Принцип объективного обоснования идеала, который петрашевцы восприняли как путеводную звезду, оказался вывороченным наизнанку. И все-таки в статье Ахшарумова ощущается его подспудное влияние...

Парадоксально, но и положительная программа Ахшарумова по-своему тоже соотносится с принципом объективности идеала. Соотносится через отрицание этого принципа, которое вылилось в поиски иллюзий, в попытку превратить искусство в царство абсолютной свободы. По Ахшарумову, создания искусства имеют целью не только «расширять нашу маленькую личность и делать для нее доступным обширное лицо жизни всемирной», но и «освобождать нашу мысль от жестких и тупых границ вещественной необходимости» (стр. 297).

Статья «О порабощении искусства» обратила на себя внимание и запомнилась. Однако если Б. Алмазов безоговорочно назвал ее «превосходной»,[37] а Я. Полонский с большим недоверием отнесся к самой возможности «поработить» подлинного художника, к обличениям русской литературы и критики в статье Ахшарумова,[38] то Добролюбов в рецензии на сборник «Весна» отозвался о ней сугубо иронически, как об образце попирания здравого смысла. Вывод этот относится не только к конечному результату рассуждений Ахшарумова, к его «милой теории непорабощенного искусства» (IV, 377), но и к самой аргументации. Попытка обратить критерий реализма против реализма и представить этот критерий неожиданным союзником «чистого искусства» вполне оправдывает добролюбовскую оценку позиции Ахшарумова. В эстетических декларациях его последующих статей Добролюбов уловил неподдельную заботу о «спокойствии» и «утешительности» художественного творчества.

Строго говоря, Ахшарумов не так прямолинеен и элементарен, как это может показаться на первый взгляд, когда его статью не анализируют, а только цитируют. Ахшарумов против служения искусства сов-

---

[36] См. нашу статью «К характеристике литературно-эстетических взглядов М. В. Петрашевского» («Ученые записки Харьковского университета», т. LXX, Труды филологического факультета, вып. 3, 1956).

[37] Б. А<лмазов>. Взгляд на русскую литературу в 1858 году. В кн.: Утро. Литературный сборник. М., 1859, стр. 85.

[38] См.: Я. Полонский. Стихотворения Мея. «Русское слово», 1859, № 1, отд. II, стр. 70.

lib.pushkinskijdom.ru

ременности, против «тенденции», т. е. против демократической идейности? Бесспорно. В этом он усматривает «порабощение» искусства? Несомненно. Но сами по себе эти «против» еще не специфичны, не отражают логики и своеобразия позиции критики. В случае с Ахшарумовым все дело в том, что перечисленные прегрешения представляются ему отказом искусства от собственной природы именно как свободного творчества. Притом свободного не только от регламентации, от «школьной упряжи и узды», от политических влияний и веяний (все это оказывается у Ахшарумова в одном ряду), но — прежде всего — от закономерностей жизненного процесса, их в принципе неотвратимого воздействия на судьбы людей. Искусство — «царство избытка и творческого произвола, мир силы, разбившей свои оковы и воплощающей себя на просторе» (стр. 301). Степень такого «произвола» Ахшарумов готов превратить даже в некий критерий большого философско-эстетического содержания. Он утверждает: «...произведения одного известного рода искусства изящнее и выше произведений другого рода... именно потому, что этот род являет собою силу, свободную от тесных пределов нужды и все собою освобождающую» (стр. 299).

Вот как «адаптируется» и тем самым мельчится одна из излюбленных идей классической немецкой философии об искусстве как царстве свободы. А когда эта теория воплощалась в критической практике, оказывалось, что она вырождается в вульгарную проповедь литературы «праздничной», и как раз потому праздничной, что отрицает решающие социальные противоречия действительности, присваивает себе право льстить человеку, «лаская его несбыточными воплощениями самодельных идеалов».[39] Тут уже не только критерий реализма обращен против реализма, но и сам этот критерий, в сущности, ниспровергнут: вместо мечтаний (пусть и лишенных внутренней энергии действования) о переходе от действительности к идеалу — бесперспективная готовность заменить действительность идеалом, суровую правду — эстетизированным правдоподобием.

Так статья Ахшарумова отразила эволюцию «чистого искусства» и теоретические ухищрения, порожденные необходимостью решать «вопросы времени» в «формах времени» — для вящей убедительности самих решений.

5

Судьба принципа объективного обоснования идеала ставит нас лицом к лицу не просто с попытками его переосмыслить, но с целым спектром разнородных методологических приемов решения этой крайне актуальной задачи. Оказывается, и славянофильское течение не могло обойтись — и как раз в программных общественно-литературных вопросах — без своеобразно понятых доводов от «действительности». Особенно выразительна статья А. Иванцова-Платонова под симптоматичным для эпохи названием: «О положительном и отрицательном отношении к жизни в русской литературе».[40] Тематически статья А. Иванцова-Платонова[41] представляет собою попытку «сопречь» две проблемы: народ-

[39] Ник. Ахшарумов. «Воспитанница», комедия А. Н. Островского. В кн.: Весна. Литературный сборник. СПб., 1859, стр. 352. Цитированное место обратило на себя внимание Добролюбова и было им приведено в рецензии на сборник не только как характерное, но и саморазоблачительное.

[40] «Русская беседа», 1859, т. I (далее ссылки приводятся в тексте).

[41] В пору ее написания он был студентом Московской духовной академии, а впоследствии профессором Московского университета по кафедре церковной истории; литературной критикой в дальнейшем не занимался. Любопытные оценки позднейших произведений Иванцова-Платонова см. в дневниках Л. Толстого (Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 49, Гослитиздат, М.,

lib.pushkinskijdom.ru

ность литературы и тип идейно-эстетического отношения к действительности. Народность не столько предмет рассуждений, сколько критерий, который Иванцов-Платонов прилагает к центральной теме, вынесенной в заглавие статьи. При всем этом он по-своему стремится утвердить идею народности, ищет конкретные приметы и существо народности, намечает принципы и пути ее литературного воплощения.

Народность, в истолковании Иванцова-Платонова, — это и есть прежде всего определенный тип отношения к действительности. Здесь критик, пожалуй, более основателен, чем иные теоретики славянофильства. Недаром «Русская беседа» и после статей Аксакова, Хомякова, Шевырева, даже не соглашаясь с «крайностями» Иванцова-Платонова, все-таки не смогла обойтись без его статьи. А момент был ответственный. В объявлении об издании «Русской беседы» в 1859 году говорилось: «Мы переживаем теперь такую историческую минуту, которая служит пробным камнем для многих искусственных теорий. Пришла пора дать жизненный ответ на вопросы, предложенные жизнью; наступило время деятельности положительной; отвлеченное начало, мысль, наука встречаются лицом к лицу с действительностью, с явлением». И далее уже конкретнее: «Задача Беседы (разумеется, главная ее задача) — уяснение основных начал русской народности, путем преимущественно положительным, а не отрицательным, начал, способных руководить нас, русских, в путанице современных явлений и случайностей».[42] После таких заверений напечатанная в очередной книге журнала статья Иванцова-Платонова воспринималась уже как осуществление программных заявок редакции.

А. Иванцов-Платонов вдвойне угадал потребность времени *по форме:* и в том, что ориентировался на принцип народности, и в том, что уловил действительно узловой вопрос общественно-литературной борьбы — утверждение или отрицание как доминанта идейно-эстетической программы (хотя суть критического направления, разумеется, к отрицанию не сводится). Свое кредо Иванцов-Платонов формулирует, связывая эти проблемы воедино: «Высший предмет и задача народного слова состоит не в том, чтобы сказать, что́ есть дурного у известного народа, чем болен он и чего нет у него, а в поэтическом воссоздании того, что дано ему лучшего для выполнения своего исторического предназначения» (стр. 2—3). Из сопоставления мыслей Иванцова-Платонова получается, что ныне в литературе усиливается положительное начало и поэтому она идет прямым путем к народности. Но, видимо, не вполне уверенный в незыблемости этого выбора критик стремится его «закрепить» с помощью анализа причин преобладания (все-таки преобладания!) отрицательного изображения жизни в русской литературе.

А. Иванцов-Платонов намерен рассмотреть «самую идею искусства, и из нее изъяснить начало и значение положительного и отрицательного направления... литературы» (стр. 5). Для этого он использует целую серию категорий, утвердившихся в русской критико-эстетической мысли прежде всего благодаря Белинскому, но Иванцовым-Платоновым включенных в совершенно иные логико-смысловые связи. Перечень их говорит сам за себя: «субъективный элемент», «идеал», «дагерротипизм», «истина жизни», «верность действительности» и даже «единство идеала и действительности», «осуществимость идеала на почве действительности». В «сцеплении» только что названных категорий и развиваются

1952, стр. 78, 86, 87, а также 223). В недавней дискуссии о славянофилах (в «Вопросах литературы») статья Иванцова-Платонова упоминалась, но развернутой характеристики не получила.

[42] Об издании «Русской беседы» в 1859 году. «Русская беседа», 1858, № 4, стр. I, II.

lib.pushkinskiydom.ru

мысли критика, даются определения важнейших для него явлений и процессов.

Отрицательное изображение — воплощение противоречия между идеалом поэта и действительностью. «Положительное изображение жизни в области искусства занимает высшее место, нежели отрицательное, потому что оно полнее выражает истину жизни» (стр. 6). Здесь рубеж, где искусство может у Иванцова-Платонова прийти в соприкосновение с жизнью. Но не приходит. Ибо, задавшись целью разобраться в соотношении положительного и отрицательного в действительности, он обращается к аргументам сугубо метафизическим. В сущности, не доказана, а задана и общая концепция современной критику жизни: отрицательное у нас есть, и обходить художнику его не следует, но оно составляет всего лишь «частности и исключения» (стр. 24), и только в качестве таковых они имеют право на место в искусстве. Лишь при таком модусе соотношения «добра и зла» якобы можно постичь «истину жизни».

Свою теорию «положительного» и «примиряющего искусства» Иванцов-Платонов стремится поднять на уровень самых серьезных философско-эстетических построений своего времени. Создается даже впечатление, что он задумал некую славянофильско-эстетскую «параллель» революционно-демократической реабилитации действительности, принципу объективного обоснования идеала. Стоит вдуматься хотя бы в следующее утверждение Иванцова-Платонова: «...высшая степень художественного понимания жизни и примирения с нею состоит в том, когда поэт, *не нарушая* ни своего личного воззрения, ни *действительности явлений* жизни, *открывает в ней самой идеальное* значение и вследствие этого обращается к ней не только с миром, но и с глубоким сочувствием и любовью, как бы (так!) она была действительно такова, какою он желал ее видеть» (стр. 15, курсив наш, — *М. З.*). Что это, как не попытка обоснования «положительного» отношения к действительности и вместе с тем — не стремление победить противника его собственным оружием? Если Иванцов-Платонов даже и опирался на гегельянские принципы,[43] то сама необходимость такого их восприятия определена и влиятельностью сходных, но пронизанных «идеей отрицания» установок Белинского, Герцена, Чернышевского: борьба идей не отрицает их взаимодействия, как известно.

Не довольствуясь попыткой философски оправдать примирение с жизнью в литературе, Иванцов-Платонов и прямо выступает против... объективного обоснования передового идеала в революционном толковании этого принципа. Оказывается, правомерно только *примирение* с действительностью на почве самой действительности. Всякие же иные стремления — на этой же почве, разумеется, — ведут к пагубным результатам и являются источником всяческого зла в жизни современного человека и в художественном творчестве.

«Заземление» идеала привело к тому, что в душе «современного человека разрушен мир с действительностью жизни и в то же время загражден исход из нее в какой-либо мир идеальный. Отсюда-то происходит то странное явление, что никогда еще человек, кажется, не был так недоволен действительностью жизни и в то же время так привязан к ней, как в последнее время. И здесь-то заключается источник и внешних успехов, и внутренних болезней нашего времени» (стр. 34). Судьбы искусства также оказываются в прямой зависимости от этой ситуации, которая довольно жестко ограничивает его возможности: «У современного поэта могут быть высокие идеалы, но ему негде взять форм для воплощения их; действительная жизнь далеко не отвечает его идеалам;

[43] Он ссылается на «новейшую философию», которая, высоко подняв идеал человека, учит в то же время, что осуществление этого идеала нужно искать в действительности, а не где-нибудь «выше ее» (стр. 33—34).

lib.pushkinskijdom.ru

а вне действительной жизни он не признает никакого идеального мира... он отрицает жизнь действительную во имя идеала, и жизнь идеальную во имя действительности. Такое направление современной жизни очевидно способствует только отрицательному искусству» (стр. 34). Что ж, как историческое свидетельство это заслуживает внимания, как признание связи правдивого искусства с действительностью и критическим пафосом оно опять-таки ценно. Но чего стоит данное рассуждение как теоретический аргумент в цепи рассуждений критика?

В сущности, Иванцов-Платонов приходит к результату, которого он никак не добивался: он опровергает собственные упования относительно возможности объективно обоснованного «положительного направления» в современной литературе и доказывает жизненную правомерность направления критического. А ведь стремился Иванцов-Платонов извлечь из принципа объективного обоснования идеала сразу «двойной» результат: и поставить его на службу собственной теории — для убедительности и злободневной импозантности, и опровергнуть его — в том варианте, который разрабатывался революционными демократами. Одно не менее характерно, чем другое. Неудача Иванцова-Платонова — прежде всего свидетельство непреоборимости внутренней логики принципа объективности идеала, который не удается сделать «слугою двух господ». Если у Чернышевского он закономерно становится одним из краеугольных камней концепции критического реализма (а опосредствованно и народности), если у Салтыкова он уже прямо входит в теорию народности, то под пером Иванцова-Платонова он отказывается освятить примирение с действительностью как высшее проявление народности. Общественно-литературная борьба концентрируется не только вокруг одних и тех же, однако по-разному толкуемых проблем, но и вокруг одних и тех же, но опять-таки по-разному понимаемых и применяемых философско-эстетических принципов. В подобных случаях методологический характер этой борьбы проявляется особенно резко.

6

При всем несходстве позиций, тактики, приемов аргументации приверженцев различных течений недемократического лагеря их объединил, помимо всего остального, сам подход к идее реалистичности мировоззрения. Идея эта — в главном, по крайней мере, — не становилась инструментом анализа новых жизненных явлений, новаторского решения кардинальных философско-эстетических проблем. Скорее она выступала в роли тактически необходимого ударного довода в обострившихся идейных спорах — для обоснования уже определившихся, в сущности, «устоев» и социального пафоса той или иной концепции.

Напротив, методология революционных демократов типологически другого рода, и, вероятно, самым убедительным образом это доказывается постоянным развитием, обогащением в их работах принципа объективного обоснования идеала, применением его к насущным — и меняющимся — задачам общественно-литературного движения 40—60-х годов. Мы видели это на примере добролюбовской концепции народности. По своему творческому характеру и прямой связи с политической злобой дня немалый интерес представляет и роль принципа объективности идеала в одной из самых своеобразных статей Добролюбова — «Литературные мелочи прошлого года».

«Литературные мелочи...» — это политическая панорама времени, политическое исследование различных граней эпохи в их соотнесенности с недавним русским прошлым. Собственно история в работе Добролюбова объясняет причины мизерности литературы последнего времени — роль,

lib.pushkinskijdom.ru

ответственная в статье, цель которой состояла в подведении итогов и раскрытии истоков «литературных мелочей» либерального толка, в сущности, не только «прошлого года». Все дело в том, что они, эти мелочи разных лет, идейно восходят к «старому», изжившему себя поколению, воспитанному в 40-х годах и повторяющему предания этой поры как последнее слово политической мудрости. Добролюбов находит способ доказать и ценность лучших традиций эпохи Белинского и Герцена, и необходимость их обновления, развития и даже пересмотра. Он различает передовые традиции 40-х годов *в целом* и революционные *специально*. Отдавая дань уважения первым, поддерживая вторые, Добролюбов разъясняет, что именно общие для передовых людей «замечательного десятилетия» идеи успели уже войти в быт, стать если не общепризнанными, то широко распространенными. В такой форме Добролюбов сводит счеты с либерализмом и доказывает право «молодого поколения» на инициативу и самостоятельность.

Смена поколений для Добролюбова — это смена политических принципов, идей, тактики, это запечатленное движение истории.[44] Но не только поэтому «поколение» становится как бы единицей времени, способной передать динамику жизни. Оно составляет еще социально-психологическое единство если не всех принадлежащих к нему, то целых групп. А это, в свою очередь, открывает простор для новых обобщений, но уже иного порядка. Они отлились у Добролюбова в понятие «общественный тип» (IV, 73), как раз им и введенное в революционно-демократическую социологию и эстетику,[45] и в ряд типологических характеристик, в которых убедительно сочетаются политическая конкретность, психологическая проницательность и публицистическая острота. В «общественных типах», и уже резко определившихся, и только еще становящихся, и самостоятельных, стабильных, и «переходных», воплощаются в статье Добролюбова примечательные тенденции времени — прошедшего и настоящего. Это новаторская форма историзма.

При всем различии конкретного содержания характеристик «прошлого и нынешнего поколений» они строятся на единых критериях, иначе был бы неосуществим политический замысел Добролюбова: «разграничить» и во многом противопоставить их друг другу. Критерии эти служат одновременно и ориентиром при воссоздании наиболее примечательных «общественных типов» людей двух поколений.[46]

«Сквозные» критерии становятся, таким образом, способом выявить соотношение настоящего и прошлого, современности и истории. Началом всех начал для Добролюбова является *характер отношения к действительности*. Впрочем, эту суммарную формулировку надо сразу же расчленить, чтобы проступило оригинальное содержание данного критерия. Три обстоятельства признаны Добролюбовым главными в отношениях человека, группы людей, целого поколения к действительности.

---

[44] «Литературные мелочи...» Добролюбова, как и работы Герцена, Чернышевского, свидетельствуют, что уже революционно-демократическая историография по-своему поставила вопрос о смене поколений в освободительном движении. Было бы интересно изучить, какую роль сыграли наблюдения и характеристики шестидесятников в формировании ленинской концепции русского освободительного движения и как они соотносятся объективно.

[45] Само по себе это понятие уже было известно русской критике; так, его употребил А. Дружинин в статье о Тургеневе («Библиотека для чтения», 1857, № 5, отд. V, стр. 37).

[46] Может быть, добролюбовская оценка общественно-литературного движения 40—60-х годов послужила одним из поводов для «ответной» характеристики этого периода в статье А. Дружинина об Островском («Библиотека для чтения», 1859, № 8, отд. III, стр. 24—27 и др.). Однако он использует традиционные в таких случаях приемы, сосредоточиваясь по обыкновению вокруг проблем «социальной дидактики» и «чистого искусства».

lib.pushkinskijdom.ru

Прежде всего способность — или неспособность — спуститься из «безграничных сфер абсолютной мысли» и стать в «ближайшее соприкосновение с действительной жизнью», заменить «отвлеченные понятия» «живыми представлениями» (IV, 73). Способность — или неспособность — увидеть «вместо всех туманных абстракций и призраков прошедших поколений» «только *человека,* настоящего человека, состоящего из плоти и крови, с его действительными, а не фантастическими отношениями ко всему внешнему миру» (IV, 73). Во-вторых, преодоление «отвлеченной логики» в пользу объективной «логики жизни» (IV, 71) или, напротив, подвластность первой. Наконец, в-третьих, соотношение идеала и объективных тенденций действительности, — здесь оцениваемая система взглядов находит итоговое выражение и предстает или во всей своей силе, или, наоборот, в присущем ей субъективистском произволе. При этом позиция, с которой Добролюбов судит прошлое и утверждает революционно-демократические принципы, — борьба за объективное обоснование передового идеала. Вот почему программное значение имеет следующая мысль: «Признавая неизменные законы исторического развития, люди нынешнего поколения не возлагают на себя несбыточных надежд, не думают, что они могут по произволу переделать историю, не считают себя избавленными от влияния обстоятельств» (IV, 75). Речь идет, разумеется, не о примирении с обстоятельствами, а об их непредвзятой оценке, об опоре на них в практической деятельности. Проблема объективного обоснования идеала переходит в проблему политического, *революционного действия.* Добролюбов раскрывает диалектику необходимости и свободы, законосообразности истории и активности передовых сил общества. «Так как все мировые обстоятельства находятся в связи и некотором взаимном подчинении, то и они (люди нынешнего поколения, — *М. З.*) подчиняются необходимости, силе вещей; но вне этого подчинения — они никаким кумирам не поклоняются, они отстаивают самостоятельность и полноправность своих действий против всех случайно возникающих претензий» (IV, 75).

Мы знаем: когда Добролюбову в 1857 году потребовалось растолковать своему однокурснику необходимость преодолеть отвлеченные воззрения и обратиться к реальности жизни, он дал ему прочесть «Очерки гоголевского периода русской литературы» Чернышевского (VIII, 538). Два года спустя Добролюбов уже в печати развивает идеи Чернышевского, его характеристику «положительного человека», которую есть все основания рассматривать и с точки зрения структурной как предшественницу типологических обобщений в «Литературных мелочах...».

Оригинальность Добролюбова в том прежде всего, что он применил идеи Чернышевского, во многом высказанные еще в общефилософском плане, к конкретной политической ситуации, политически «проявил» их и, опираясь на них, сумел (как заметил по другому поводу Ленин в письме Луначарскому) «*сделать типы*» из либералов и демократов. Именно типы. Ибо у Добролюбова нет отвлеченных теорий; теория у него как бы преломляется в личности, сопряжена с другими чертами ее общественно-психологического облика, со всем ее жизненным, социальным поведением.

Почему важна эта новаторская особенность добролюбовских обобщений? Дело в том, что благодаря ей публицист и мыслитель становится *ближе к жизни*, где, как известно, теории не существуют сами по себе, без своих конкретных носителей; она помогает уловить — по логике: каков человек, такова его философия — взаимосвязь человеческого типа и типа теории, мировоззрения, ставшего его «символом веры». Тогда проще объяснить и данную личность, и самую теорию, принявшую «человеческий облик», а в какой-то мере и социальные предпосылки такой личности, необходимость такой теории. Не говорим уже об оценочном,

lib.pushkinskijdom.ru

памфлетном или героическом по своей тональности, звучании типологических характеристик, вторгавшихся в общественно-политическую и литературную борьбу. Характеристик, стержнем которых стал критерий объективности, примененный к злободневным явлениям периода революционной ситуации. Способ анализа и прокладывающие ему путь философско-политические и литературно-эстетические принципы; структура обобщений, приемы и средства публицистичности — все это так или иначе сказалось затем в последующих творческих завоеваниях Добролюбова и, в каждом конкретном случае по-своему, передовой русской мысли вплоть до Ленина и ленинцев.

* * *

Дискуссии 50-х — начала 60-х годов свидетельствуют, что с принципом объективного обоснования идеала так или иначе связано решение кардинальных идейно-методологических проблем, определяющих тип, характер и мировоззрения в целом, и специально эстетических убеждений, творческих установок, этических норм. При всех перипетиях сложной, но всегда знаменательной судьбы принципа объективного обоснования идеала именно такая роль его является общей закономерностью русского общественно-литературного движения.

В сфере собственно художественного творчества принцип объективного обоснования идеала является одним из весьма емких критериев, особенно в истории и теории реализма, где тип отношения к действительности дает возможность постичь природу и характер творческого метода, показать, что противоборствующие решения «проблемы действительности» образуют водораздел между субъективистским произволом модернизма и объективной, исследовательской природой художественного реализма. Общественно-идеологические и эстетические предпосылки и основы социалистического реализма также нельзя уяснить без внимательного и многостороннего исследования принципа объективного обоснования идеала — в его марксистско-ленинской интерпретации.

lib.pushkinskijdom.ru

Г. А. БЯЛЫЙ

«ВЛАСТЬ ТЬМЫ» В ТВОРЧЕСТВЕ Л. Н. ТОЛСТОГО 80-х ГОДОВ

Разъясняя смысл эпиграфа к «Анне Карениной», Л. Н. Толстой сказал однажды: «...я выбрал этот эпиграф просто, как я уже объяснил, чтобы выразить ту мысль, что то дурное, что совершает человек, имеет своим последствием все то горькое, что идет не от людей, а от бога, и что испытала на себе и Анна Каренина». Эти слова сказаны были Толстым в разговоре с его зятем М. С. Сухотиным в 1907 году, но именно так понимал Толстой библейское «Мне отмщение и аз воздам» в конце 70-х годов, в пору работы над «Анной Карениной». «Да, я помню, что именно это я хотел выразить», — добавил Толстой к приведенному выше толкованию.[1]

В дальнейшем Толстой не раз обращался к этому библейскому изречению, которое, возможно, вошло в его сознание еще в годы юности, когда он увлекался «Разбойниками» Шиллера, высокую оценку которых сохранил, как известно, на всю жизнь. В финальном монологе трагедии Карл Моор, отказываясь от мысли изменить мир кровавым способом мести, восклицал, обращаясь к провидению: «...Dein eigen allein ist die Rache. Du bedarfst nicht des Menschen Hand» («Отмщение только твое. Ты не нуждаешься в руке человека»). В полном согласии с этой шиллеровской идеей Толстой в старости внес в сборник «На каждый день. Учение о жизни, изложенное в изречениях» (1906—1910) такой собственный афоризм: «Много худого люди делают сами себе и друг другу только оттого, что слабые, грешные люди взяли на себя право наказывать других людей. „Мне отмщение и Аз воздам“. Наказывает только бог, и то только через самого человека».[2]

Так прошел этот афоризм через всю жизнь Толстого, сохраняя для него то основное значение, о котором шла речь выше, но поворачиваясь разными гранями и приобретая новые оттенки смысла в зависимости от тех вопросов, которые в данный момент его волновали. В годы идейного кризиса, в особенности во время работы над философским трактатом «О жизни», Толстой рассматривал вину и возмездие как наказание за неправильную жизнь, как страдание от заблуждений, от неразумия, от неумения понять, что «Христос учит людей не делать глупостей» («В чем моя вера?»; т. 23, стр. 423) и что человек «не может жить один для себя одного» (т. 26, стр. 634). Стремление к личному благу вне блага всех людей и есть, по Толстому, самое большое заблуждение, неизбежно влекущее к страданиям, притом не только личным, но и всеобщим. Все люди связаны единой цепью, заблуждения одного человека отражаются на других, и сумма зла растет в мире, как снежный ком. В черновиках к трактату «О жизни» Толстой писал: «В том то и дело, что заблуждения

---

[1] В. Вересаев. Воспоминания. ГИХЛ, М., 1936, стр. 441. О происхождении и смысле эпиграфа см.: Б. Эйхенбаум. Лев Толстой. Семидесятые годы. «Советский писатель», Л., 1960, стр. 189—204.

[2] Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 44, ГИХЛ, М., 1932, стр. 95. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.

lib.pushkinskijdom.ru

человека производят страдания человека; страдания человека суть последствие заблуждений человека. Человек же заблуждающийся и страдающий не есть один личный человек, я, Лев Николаевич, а человек — это все люди и теперь живущие и прежде жившие и те, которые будут жить — это сын человеческий, как называет это Евангелие. И жил и живет и может жить в нас только он, этот сын человеческий, тот, который не только связан, но есть одно со всеми людьми, который своим страданием выкупает и свои и чужие грехи, своим заблуждением производит свои и чужие страдания и своим избавлением от заблуждения избавляет себя и других от страданий» (т. 26, стр. 634). Здесь перед нами идея «Фальшивого купона» и одновременно «Власти тьмы». В «Фальшивом купоне» показана длинная цепь зла, страданий и заблуждений разных людей, начавшаяся от одного дурного поступка, и другая цепь, цепь добра, также берущая начало от единичного доброго поступка и захватывающая большое число людей. Во «Власти тьмы» Аким напоминает Никите его давний злой поступок с сиротой Мариной, соблазненной и брошенной им, и связывает это прежнее его злое дело с нынешней его дурной жизнью, причиняющей страдания ему самому и окружающим его людям. Никита, не понимающий закона всеобщей связи человеческих поступков, возражает отцу: «то дело прошло», но Аким, душой чувствующий этот закон, восклицает: «Прошло? Не, брат, это не прошло. Грех, значит, за грех цепляет, за собою тянет, и завяз ты, Микишка, в грехе» (действие III, явление XV; т. 26, стр. 196). Вот почему подзаголовок к «Власти тьмы» гласит: «Коготок увяз, всей птичке пропасть»; по смыслу тех событий, которые разыгрываются в народной драме Толстого, это означает, что если у одной птички увяз коготок, то беда грозит не только ей, но и многим другим, а если речь идет о человеке, то чуть ли не всему роду человеческому.

Так обнаруживается связь основных идей трактата «О жизни», «Фальшивого купона» и «Власти тьмы». «Фальшивый купон» написан был в конце 1903—начале 1904 года, но зерно его — программа рассказа о богатом человеке Миташе, где есть фраза «И попался ему купон поддельный», — относится к сентябрю 1886 года.[3] Герою этого ненаписанного рассказа в вещем сне некий «светлый юноша» показывает «всю историю поддельного купона: откуда он взялся и как разносилось зло и как пресеклось» (т. 26, стр. 529). Там же «светлый юноша» говорит о жизни и смерти, о добре и зле, о том, что «сознание личной жизни уничтожается от участия в добре» (т. 26, стр. 531), т. е. то самое, о чем Толстой от своего лица будет говорить в трактате «О жизни». Недаром на одном из черновиков неосуществленного рассказа о Миташе Толстой записал: «Не выходит. А не брошу, очень важно» (т. 26, стр. 852). И Толстой сдержал свое слово: он не бросил ни сюжета о поддельном купоне, ни философских рассуждений о жизни. Ими он занялся прежде всего. Первоосновой книги «О жизни» было письмо к А. К. Дитерихс, будущей жене Черткова, начатое в октябре 1886 года. Письмо, задуманное как философское сочинение, не было окончено из-за начавшейся работы над «Властью тьмы», которая была написана в октябре—ноябре 1886 года. Потом работа над философским сочинением возобновилась, и в ноябре того же 1886 года черновые листки «О жизни и смерти» были уже у Черткова. Писание труда было закончено в августе 1887 года, до конца декабря шла работа над корректурами.[4] В 1888 году книга была напечатана в тринадцатой части «Сочинений» Толстого, но цензура запретила и уничтожила ее; сохранилось всего три печатных экземпляра.

[3] См. комментарии П. В. Булычева к наброскам (программе) рассказа (т. 26, стр. 850—852).

[4] См. комментарии А. И. Никифорова к книге «О жизни» (т. 26, стр. 748—779).

lib.pushkinskijdom.ru

Приведенные хронологические справки наглядно показывают, что первоначальный замысел «Фальшивого купона», «О жизни» и «Власть тьмы» образуют единый творческий комплекс, части которого переплетаются и вклиниваются одна в другую: так, «Фальшивый купон» («Миташа») вплетается в книгу «О жизни» и переходит в нее, а «Власть тьмы» прерывает работу над этой книгой, приостанавливая на время процесс ее создания. Прибавим к этому еще несколько дат, близко примыкающих к только что упомянутым. Они относятся к тому же 1886 году: в начале этого года, в феврале—марте, была написана народная комедия «Первый винокур» и в этом же месяце (25 марта) закончена была «Смерть Ивана Ильича», начатая за два года до этого. В конце 1886—начале 1887 года Толстой написал дидактическую повесть из времен первых христиан «Ходите в свете, пока есть свет», опять-таки начатую ранее (когда точно — неизвестно). Эти произведения также находятся в близком родстве с «Властью тьмы» и переплетающимися с нею работами и в столь же близком родстве друг с другом.

Попытаемся распутать этот сложный клубок и обратимся прежде всего к самому названию драмы Толстого. Выражение «Власть тьмы» взято из евангелия от Луки (XXII, 52—53), где речь идет о том, как Иисус был предан в руки властей. «Первосвященникам же и начальникам храма и старейшинам, собравшимся против него, сказал Иисус: как будто на разбойника вышли вы с мечами и кольями, чтобы взять меня. Каждый день бывал я с вами в храме, и вы не поднимали на меня рук; но теперь ваше время и власть тьмы». Как видим, этот евангельский эпизод, откуда взято заглавие для пьесы, никакого отношения к ее сюжету не имеет. Символы тьмы и света имеют для Толстого широкий и общий смысл, далеко выходящий за пределы приведенного эпизода. В христианской и дохристианской литературе эти символы встречаются очень часто как синонимы добра и зла, истины и лжи. В евангелии от Иоанна сказано: «...Свет пришел в мир, но люди более возлюбили тьму, нежели свет; потому что дела их были злы. Ибо всякий, делающий злое, ненавидит свет и не идет к свету, чтобы не обличились дела его, потому что они злы. А поступающий по правде идет к свету...» (III, 19—21). Название повести Толстого «Ходите в свете, пока есть свет» взято из того же источника: «...Еще на малое время свет есть с вами; ходите, пока есть свет, чтобы не объяла вас тьма; а ходящий во тьме не знает, куда идет. Доколе свет с вами, веруйте в свет, да будете сынами света» (XII, 35—36). Евангельские символы света и тьмы Толстой повторяет и толкует, варьируя, поясняя примерами, притчами, рассуждениями, и в повести и в трактате «О жизни». При этом с евангельскими цитатами, как и с любыми другими источниками, Толстой обращается вольно, придавая нужный ему смысл. Так, в повести он говорит: «Ходите в свете, пока есть свет в вас» (т. 26, стр. 300) вместо евангельского «с вами», заменяя, таким образом, Христа любым и каждым человеком, пока он жив и пока в нем есть свет.

В книге «О жизни» и подготовительных материалах к ней «свет» становится синонимом жизни, а «тьма» — смерти. Человек, живущий во тьме, мертв при жизни, а человек, живущий в «свете», смерти не знает. Для него «пугало смерти», как говорит Толстой, не существует. Только человеку, живущему неправильной, т. е. неразумной, жизнью, свойственно «суеверие смерти», как очень часто называет это чувство Толстой. Получается, что «тьма» — это признание целью жизни блага своей животной личности, и это же есть смерть, а «свет» — это стремление к благу всех людей, и это есть жизнь. «Стоит человеку признать свою жизнь не в благе своей животной личности, а в благе других существ, и пугало смерти навсегда исчезает из глаз его», — говорит Толстой в главе XVIII книги «О жизни» (т. 26, стр. 371). Глава эта называется

lib.pushkinskijdom.ru

«Чего требует разумное сознание». Оно требует, по Толстому, не отречения от «животной личности» (это невозможно для человека, потому что вне этой личности он не существует по законам природы), а отказа видеть смысл жизни в благе этой отдельной личности. Разумное сознание требует от человека ради него самого любви к другим людям. «Жизнь есть деятельность животной личности, подчиненной закону разума. Разум есть тот закон, которому для своего блага должна быть подчинена животная личность человека. Любовь есть единственная разумная деятельность человека» («О жизни», глава XXII; т. 26, стр. 382—383). Та же мысль в интересующих нас категориях «света» и «тьмы» выражена была в реферате Толстого о своей книге, прочитанном им в Московском психологическом обществе 14 марта 1887 года: «Жизнь человека есть стремление к благу, и то, к чему он стремится, то и дано ему. Свет, зажженный в душе человека, есть благо и жизнь, и свет этот не может быть тьмою, потому что есть, истинно есть для человека только этот единый свет, горящий в душе его» (т. 26, стр. 885).

В этих рассуждениях ясно сказывается рационализм позднего Толстого, его вера в «свет», в разум, в его конечную победу, в торжество — можно без страха сказать — разумного эгоизма, потому что, по мысли Толстого, подчинение «животной личности» закону разума нужно человеку «для своего блага». Только толстовская теория разумного сознания предстает в оболочке религиозной образности и символики. В этой же оболочке предстает и связанная с этой теорией, входящая в ее состав социальная критика. Мы помним, что, по словам Толстого, «Христос учит людей не делать глупостей», но глупости эти делают прежде всего люди богатые, живущие «для разгулки времени», для угождения своей животной личности. Они живут несчастливо, без связи с природой, без здорового труда, без любовного общения с разнообразными людьми, они отрезаны от мира и заключены в узкий круг своего сословия, они болеют разными болезнями, которых не знают те, кто живет «хлебным» трудом (т. 23, стр. 418—421). В комедии «Первый винокур» черт приучает мужиков гнать из хлеба вино. Напившись, они сперва ведут лживые речи и льстят друг другу, как лисицы, потом дерутся, как волки, и, наконец, валяются в грязи, как свиньи. Старшой черт спрашивает своего работника, как он сделал такое питье. «Должно, — говорит он, — ты туда лисьей, волчьей и свиной крови пустил». «Нет, — отвечает тот, — я только хлеба лишнего зародил. Как было у него хлеба с нужду, так ему и краюшки не жаль было; а как стало девать некуда, и поднялась в нем лисья, волчья и свиная кровь. Звериная кровь всегда в нем была, только ходу ей не было» (т. 26, стр. 60). Здесь в лубочной, балаганной, т. е. в самой доступной форме выражен один из главных социально-философских тезисов Толстого: животная личность, «звериная кровь» всегда есть в человеке, богатство дает ей ход и мешает проявиться разумному сознанию. И все-таки свет сознания может просиять и сквозь тьму животной слепоты. Тогда происходит прозрение.

Толстой в известном своем труде «Соединение и перевод четырех евангелий» (1880—1881), толкуя сказание об исцелении слепого, настаивает на том, что здесь речь идет не о физическом прозрении, а о нравственном: слепого он называет «темным» и говорит, что Христос ему «открыл глаза». «Разбирая эту главу, — замечает он, — никак нельзя признать того, чтобы писатель хотел говорить о плотском исцелении слепого» (т. 24, стр. 465). В евангелии фарисеи не верят, что прозревший был слеп, призывают его родителей и те подтверждают, что это их сын и что он родился слепым (Иоанн, IX, 18—23). Но Толстой уверен, что дело было иначе: «родителей призывают затем, чтобы узнать, откуда этот человек набрался своих вольнодумных мыслей» (т. 24, стр. 471). Эти «вольнодумные мысли» и есть разумное сознание.

lib.pushkinskijdom.ru

«Разумение есть свет мира», и «мы должны работать для проявления света в тьме» (т. 24, стр. 467). В этом задача жизни. «Жизнь и свет одно и то же» (т. 24, стр. 501). «Если люди не видят света от рождения, они не виноваты, и они могут прозреть» (т. 24, стр. 504). Так толкует Толстой евангельские тексты, явно заботясь при этом, как легко увидеть, не о прошлом, не о времени Христа, а о настоящем, о том переломном времени, когда у многих «темных» начинают открываться глаза. «Чаще и чаще просыпаются люди к разумному сознанию, оживают в гробах своих...» — пишет Толстой в трактате «О жизни» (т. 26, стр. 339).

Так возникает главная тема позднего Толстого — тема воскресения, понимаемого как нравственное прозрение. Переход от тьмы к свету, от смерти к жизни может совершиться на разных этапах человеческого существования. «Различие между людьми только в том, что один очунается в молодости, другой в зрелых летах, третий в старости, четвертый на одре смерти», — писал Толстой в незаконченной статье о Гоголе, задуманной в октябре 1887 года и написанной в начале 1888-го (т. 26, стр. 648—649). Никакого иного воскресения Толстой не признавал. Он с негодованием и даже с презрением отверг легенду о воскресении Лазаря, столь пленявшую Достоевского и Соню Мармеладову. «Я был бы рад этому верить, если бы я видел, а то я не видал», — говорил он (т. 24, стр. 497). Иное дело воскресение нравственное, которое он видал не раз и пережил сам. Не верил он и в теории Н. Ф. Федорова о возможности физического воскрешения умерших, также вызвавшие восхищение Достоевского. Не верил он и в спиритические идеи материализации духов, о которых, кстати сказать, иронически упомянул в своем разборе легенды о воскресении Лазаря. Веря в возможность нравственного прозрения, Толстой, однако, отдавал себе отчет в том, что это дело нелегкое, и стремился понять, что происходит с человеком, когда он «очунается». В тех сочинениях его, философско-публицистических и художественных, о которых идет речь, Толстой именно это и старается уяснить.

Процесс прозрения вырисовывается перед ним примерно в таком виде. Вначале человек живет, как все, как принято в его среде, не имея разумного объяснения жизни. Каждый думает, что смысл заведенного порядка жизни ясен другим. «И так, невольно обманывая друг друга, люди все больше и больше не только привыкают делать дела, не имеющие разумного объяснения, но привыкают приписывать этим делам какой-то таинственный, непонятный для них самих смысл» («О жизни»; т. 26, стр. 337). В таком состоянии человек может и закончить свою жизнь, тогда он умрет даже не как животное, а гораздо хуже, потому что животное умирает, исполнив закон своего существования, в блаженном неведении смерти. Так умер толстовский любимец, его великолепный Холстомер, рассказ о жизни которого Толстой начал в 1863 году, а закончил в интересующую нас пору, в 1885 году. Рассказать о конце жизни Холстомера и его барина именно сейчас пришло время. Холстомер, постаревший и больной, ненужный больше людям, кончает свои дни под ножом драча. Кровь льется большой струей ему на шею и грудь. «И ему стало легче гораздо. Облегчилась вся тяжесть его жизни... Он не столько испугался, сколько удивился. Все так ново стало». Потом то, что было Холстомером, пошло на пользу людям и тварям. Кожу унес драч, мясо его съела волчица и накормила им волченят, кости унес мужик и пустил их в дело. Словом, он умер, не узнав смерти. Иначе было с его барином, тот был мертв при жизни: «евшее и пившее мертвое тело Серпуховского» еще долго ходило по свету, всем он был давно в тягость, а когда умер, то «мертвые, хоронящие мертвых» сочли нужным с большим почетом засыпать землей его «гниющее, кишащее червями тело в новом мундире» (т. 26, стр. 36. 37). За что же Толстой так безжалостен к несча-

lib.pushkinskijdom.ru

стному своему Серпуховскому? Ведь он был «темный», а Толстой, как мы помним, сам говорил, что «если люди не видят света от рождения, они не виноваты»; но дальше он добавил: «Только те, которые утверждают, что они видят, когда они ничего не видят, только те виноваты» (т. 24, стр. 504). Серпуховский был один из этих виноватых, он ни на минуту не усомнился в правильности и разумности своей жизни, он утверждал, что видит, когда ничего не видел, и за это был жестоко наказан Толстым. Вина с таких людей снимается, когда они начинают хотя бы смутно чувствовать, что жизнь их не истинна, что она лишена разумного основания, сознания единства с другими людьми и любви к ним. Тогда им страшна становится мысль о неизбежном и близком уничтожении, «плотская смерть явно показывает им необходимость истинной жизни, которой они не имеют». Значит, «являющееся привидение будущей плотской смерти не есть пробуждение мысли о смерти, но напротив — пробуждение мысли о жизни, которую должен иметь и не имеет человек», — пишет Толстой там же, в книге «О жизни» (т. 26, стр. 401). Это ужасное привидение, это пугало смерти хотя и приносит человеку ни с чем не сравнимые страдания, но оно же может привести к возрождению. Даже если просветление наступит слишком поздно для того, чтобы человек мог «ходить в свете», все равно он увидит этот свет и победит тьму.

Так было с Иваном Ильичем, и все только что сказанное есть прозаическая схема знаменитого рассказа о его жизни и смерти. Начинается он с описания того, как мертвые хоронят мертвеца. Друзья и сослуживцы покойного только потому и относятся к происшедшему с таким возмущающим душу цинизмом и бессердечием, что они не живые люди и от них нельзя ожидать человеческих чувств. Это все Серпуховские, они «темные», уверенные в том, что видят. Они виноваты, и Толстой, как и Серпуховского, наказывает их с подчеркнутой физиологичностью, бездуховностью в описании их жестов, действий и мыслей. Они все делают с точностью механизмов, безошибочно зная, когда надо креститься, когда вздохнуть, когда пожать руку и сказать: «поверьте». Любопытная черта: не чувства (речь может идти, конечно, только о простейших, доступных им чувствах), не они вызывают их поступки, а, напротив, определенные действия точно нажатием какой-то невидимой кнопки производят определенные чувства. Так, Петр Иванович, пожав руку вдове и вздохнув, «почувствовал, что результат получился желаемый: что он тронут и она тронута» (т. 26, стр. 65). Механизмы, следовательно, работают безошибочно. Смерти они не понимают, она для них «инцидент», «приключение», ни одному из них не свойственное, притом инцидент не серьезный, а имеющий оттенок тривиальности и глупости: «глупо распорядился Иван Ильич; то ли дело мы с вами» (т. 26, стр. 63). Так, разумеется, не говорят, но это просвечивает в позах и жестах. Не все персонажи наделены одинаковой степенью физиологической механистичности — одни больше, другие меньше; например, Петр Иванович меньше, чем вполне совершенный в своей физиологичности Шварц. Кроме того, два персонажа вовсе лишены этих свойств и обрисованы как люди. Это маленький гимназистик, сын покойного, и мужик Герасим. Внешне Герасим очень сближен, например, со Шварцем: он так же телесен, плотски материален и совершенен, как Шварц, и так же не жалеет Ивана Ильича, но это все имеет у Герасима человеческий смысл: он телесен по-мужицки и, как мужик, ясно и твердо знает, что на все «божья воля» и что «все там же будем», чего не знают и знать не хотят господа, собравшиеся на похороны Ивана Ильича. Гимназист же еще не совсем расстался с детством, а дети имеют важное, в глазах Толстого, преимущество своего возраста. Не в том дело, что дети нравственно совершеннее взрослых — в это Толстой не верил. «Быть не злобным как дети,

lib.pushkinskijdom.ru

это неправда, дети бывают очень злы. Быть готовым на все, любить Бога и ближнего, — дети уже никак не могут, дети — самые эгоистические существа», — писал Толстой, толкуя евангельское «если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в царство небесное». Но у детей, считает Толстой, есть одна драгоценная черта: они еще не имеют веры «в те людские учреждения, которые породили зло...» (т. 24, стр. 575). Иначе говоря, они еще не вошли в тот порядок жизни, в незыблемости которого не сомневаются пришедшие на панихиду мертвецы.

В дальнейшем ходе повествования постепенно выясняется, что они хоронят вовсе не мертвеца, а живого, воскресшего человека, бренные останки которого они принимают за него самого. В первой главе на это есть только намек: на лице Ивана Ильича «было выражение того, что то, что нужно было сделать, сделано; и сделано правильно» (т. 26, стр. 64).

Как же было сделано это дело воскресения, самое важное дело, по Толстому? Так, как оно делается всегда. Перед Иваном Ильичем встал призрак смерти, показавший ему в конце концов неправильность прожитой жизни и необходимость жизни истинной. Художественная задача Толстого заключается в том, чтобы раскрыть психологически, как делает свое благое, хотя внешне страшно жестокое дело этот призрак, как неясное предчувствие становится разумным сознанием, как тьма переходит в свет. Здесь вступает в свои права тот метод изображения душевных состояний при помощи символических образов, который был уже ранее применен в «Анне Карениной», где символический характер приобретали образы свечи, мужичка, работающего над железом в одновременных снах Анны и Вронского, снежной метели, железной дороги.[5] Символика в «Смерти Ивана Ильича» менее предметна, чем в «Анне Карениной». Главный символ здесь *она*, которая многократно и каждый раз внезапно приходит, становится перед Иваном Ильичем и смотрит на него, то незаметно мелькая через ширмы, то явственно глядя на него из-за цветов. Кто это *она*? Это, конечно, смерть, но это и боль, которая делает «*свое* сосущее дело», это и безнадежность, и ужасающая тоска, это и смутная догадка о бессмысленной глупости прожитой жизни, заканчивающейся нелепой смертью.

«„И правда, что здесь, на этой гардине, я, как на штурме, потерял жизнь. Неужели? Как ужасно и как глупо! Это не может быть! Не может быть, но есть“.

Он шел в кабинет, ложился и оставался опять с *нею*. С глазу на глаз с *нею*, а делать с *нею* нечего. Только смотреть на *нее* и холодеть» (т. 26, стр. 95).

Она приводит Ивана Ильича к неимоверным страданиям, физическим и нравственным одновременно, потому что для Толстого это одно и то же. Когда наступает воскресение, то боль теряет для него свое значение. Боль — это тоже *она*, которая страшна, пока не разгадан закон жизни. Боль достигает высшей точки, когда перед ним внезапно и непреложно открывается истина, что жизнь его, его близких, всех окружающих людей, «что все это было не то, все это был ужасный огромный обман, закрывающий и жизнь и смерть» (т. 26, стр. 110). Но эта истина еще не есть возрождение, это болезненный и страшный подступ к нему. Умирающий цепляется за жизнь, и это есть не что иное, как бессмысленное уже теперь «признанье того, что жизнь его была хорошая» (т. 26, стр. 112). Символически это передается как барахтанье умирающего в черном мешке, где рука палача всовывает его в какую-то черную дыру. Дело его жизни еще не закончено, мало признать, что все прошлое «не

[5] См. об этом: К. Леонтьев. О романах гр. Л. Н. Толстого. М., 1911, стр. 65—67; Б. Эйхенбаум. Лев Толстой. Семидесятые годы, стр. 218—222; М. Альтман. Читая Толстого. Тула, 1966, стр. 110—119.

lib.pushkinskijdom.ru

то», надо еще найти «то» и все поправить. Он пожалел сына, жену, он захотел сделать, «чтобы им не больно было», он захотел избавить их от страданий, и в этом было его последнее и самое важное дело. Тогда ему становится хорошо и просто, исчезает боль, исчезает страх, исчезает темный мешок смерти. «Вместо смерти был свет». Физическое умирание продолжается, и Толстой скупо, но без сострадания к читателю, передает физические подробности этого умирания со всей силой своего жестокого (не менее, чем у Достоевского) таланта, но завершает свое повествование победой человека над смертью.

«— Кончено! — сказал кто-то над ним.

Он услыхал эти слова и повторил их в своей душе. „Кончена смерть, — сказал он себе. — Ее нет больше“» (т. 26, стр. 113).

Вспомним другое толстовское изображение смертного часа.

«— Кончился, — сказал священник и хотел отойти; но вдруг слипшиеся усы мертвеца шевельнулись, и ясно в тишине послышались из глубины груди определенно-резкие звуки:

— Не совсем... Скоро» (т. 19, стр. 74).

Так в «Анне Карениной» изображена была смерть Николая Левина в единственной главе, имеющей название, и название это было «Смерть». Финал «Смерти Ивана Ильича» разработан, очевидно, по контрасту с приведенным эпизодом из «Анны Карениной», и контраст этот понятен: там речь шла о смерти, здесь — о воскресении, о победе над смертью. Николай Левин не успел или не сумел найти «то» и не хотел поправить свою жизнь, Иван Ильич сделал все это, сделал «правильно» и увидел свет. Анна Каренина в конце своей жизни также увидела горящую свечу, но свеча эта, вспыхнув более ярким, чем когда-нибудь, светом, «затрещала, стала меркнуть и навсегда потухла» (т. 19, стр. 349). Анну победила тьма, т. е. зло жизни, так ярко представшее перед ней в день ее гибели «в том пронзительном свете, который открывал ей теперь смысл жизни и людских отношений» (т. 19, стр. 343). «Все неправда, все ложь, все обман, все зло!..» (т. 19, стр. 347) — вот что она увидела в том пронзительном и недобром свете, который открыл ей истину, но это была истина, аналогичная той, что открылась перед Иваном Ильичем, когда он понял, что жизнь его и всех людей его круга «был ужасный, огромный обман». В «Анне Карениной», в повествовании о ее судьбе Толстой на этом остановился. После идейного перелома он пошел дальше, пересмотрел старые решения и осветил жизнь и смерть нового своего героя светом разумного сознания.

Задача этого героя тем самым была выполнена, потому что свет озарил его на смертном ложе. Но к иным разумное сознание приходит задолго до смерти, тогда перед ними встают новые препятствия и новые задачи. Сознание неправильности, неразумности жизни, не подгоняемое близостью физической смерти, заставляет человека искать всяческих рассеяний. «Но разум, как спрятанный огонь, берет свое и является в виде совести, отравляющей всякий шаг жизни. Для человека, желающего избавиться от страданий, вызванных этим противоречием, остается одно, или убить себя или отдаться той жизни, вне своей личности, к которой призывает разум» («О жизни» (варианты); т. 26, стр. 587). Если ему удается преодолеть соблазн самоубийства, тогда он «отрекается от своих ошибок и кается в них», как это, по мысли Толстого, было с Гоголем (т. 26, стр. 649), как это было с ним самим, написавшим «Исповедь», как это может быть с каждым человеком, если он, выстрадав разумное сознание, сумеет преодолеть страх людского суда, гонений, озлобления и презрения прежних сотоварищей. Вражда и злоба к прозревшему — это неизбежный спутник нравственного перелома, и Толстой видит в этой злобе «испытание истинности духовного подъема человека» (т. 26, стр. 650).

lib.pushkinskijdom.ru

По такой схеме построена и «Власть тьмы». Ее главный герой живет сначала в полном подчинении своему животному «я», в полном согласии с общепринятыми нормами, и все глубже увязает в грехах и преступлениях. Совесть, этот скрытый огонь разума, иногда просыпается в нем, и ему становится «скучно». Наконец он постигает неправильность своей жизни, видит, что сбился с пути, обвиняет в этом других людей, озлобляется против них и против себя и замышляет самоубийство. Потом он отбрасывает это искушение, преодолевает страх людского осуждения, «отрекается от своих ошибок и кается в них». Последние слова сказаны о Гоголе и к Никите, казалось бы, никакого отношения иметь не могут, но это не так. Ошибки Гоголя связаны были с одной средой, с одним общественным положением, ошибки Никиты — с другой средой и другим положением в обществе, но суть дела от этого не меняется: и тот и другой — «сын человеческий», и Толстого в данном случае интересует не «один личный человек», не Лев Николаевич, не Николай Васильевич и не Никита Акимович, но заблуждающийся, страдающий и в конце концов воскресающий человек, а «человек, — как мы помним, — это все люди и теперь живущие и прежде жившие и те, которые будут жить». Правда, Никита — крестьянин, потому должен быть меньше подвержен грехам и соблазнам животного «я», но, во-первых, Никита служил на чугунке и уже утратил свой аристократически-крестьянский тип, как сказал бы Глеб Успенский, и, во-вторых, «звериная кровь всегда в нем была», как мы помним по «Первому винокуру», а потом, когда у него появился досуг и богатство, ей открылся полный простор.

Здесь мы подходим к вопросу о развращающем влиянии общественного строя, главной пружиной которого служат деньги. С этой точки зрения власть тьмы, как неоднократно отмечалось в литературе о Толстом, — это власть денег.[6] Толстой развертывает целую картину денежного строя, при котором все продается и все покупается. Иван Мосеич, с которым Матрена советовалась по делам своего сына, можно ли ему «войти во двор на вдову», ответил ей кратко и ясно. «С деньгами, говорит, можно это дело оборудовать, а без денег, говорит, и соваться нечего». Никита, смеясь, замечает на это: «Да уж это что говорить, только подавай им деньги-то. Денежки всем нужны». Краткое резюме практической философии Ивана Мосеича Матрена, его верная ученица, передает так: «Пуще всего, говорит, тетка, смотри, чтоб денежки не упустить... Деньги, говорит, всему делу голова» (т. 26, стр. 168). Тот же Иван Мосеич потом, когда Никита завладел деньгами своего бывшего хозяина, посоветовал ему положить их в банк. Банки — это душа денежного строя, даже бабы понимают это, только не умеют «раздробить», зато Митрич, который, как и положено солдату, умеет «все толки найти», с превосходной простотой и точностью разъясняет сущность и механику банковых операций. Аким, подобно Толстому, выдвигает против банков неопровержимые аргументы, с точки зрения «„вечных начал нравственности, вечных истин религии»,[7] и делает это «разгорячась», как сказано в авторской ремарке. «Это, тае, значит, скверность... Это, тае, не по закону, не по закону, значит. Скверность это», — возмущается он, но спокойного и трезвого, ко всему привычного Митрича в данном случае интересует не нравственная оценка, а экономическая суть, и он спокойно отвечает своему богобоязненному, но наивному слушателю: «Это, брат, у них самое любезное дело. А ты помни. Вот кто поглупей, али баба, да не может сам деньги в дело произвесть, он и несет в банку, а они,

---

[6] См.: К. Ломунов. Драматургия Л. Толстого, Изд. «Искусство», М., 1956, стр. 125—145.

[7] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 101.

lib.pushkinskijdom.ru

в рот им ситного пирога с горохом, цапают да этими денежками и облупляют народ-то. Штука умственная!» (т. 26, стр. 182). Аким остается, разумеется, при своих отвлеченно-этических взглядах, но повторяет их уже не *горячась*, а *вздыхая*. Митрич не вздыхает и не горячится, а понимает и объясняет. Он давно усвоил, что современная жизнь основана не на том «законе», к которому взывает Аким. «Не по закону? — говорит бывалый солдат. — Это, брат, нынче не разбирают. А как еще околузывают-то дочиста. То-то и дело-то» (т. 26, стр. 183). Так рассуждают Митрич и Аким, Толстой же в своем социальном анализе стремится сочетать трезвый и зоркий взгляд одного с моральным пафосом другого. Он вздыхает и горячится, но очень ясно видит, что старый патриархально-крестьянский строй жизни рушится буквально на глазах, что Никита уходит на заработки на чугунку, потом работает в чужом хозяйстве, и тут и там он развращается, а при ином строе жизни мог бы работать у себя дома, где было бы меньше соблазнов и больше толку. Его отец уходит в город чистить отхожие места и еще радуется такой работе; свое же хозяйство ему поднять не удастся никогда, и мечта его вернуть сына домой тоже не осуществилась: сперва тот стал кулаком, а теперь люди со светлыми пуговицами ушлют его на каторгу. Митрич, пройдя через солдатчину, совсем оторвался от крестьянского мира, мы видим его батраком у Никиты, но здесь он случайно, он жил до этого в городе у купца, «да пропился там», вообще же «причалу» у него нет, это уже почти босяк; жена его совсем спилась, она «к делу своему пределена» и сидит «в городу по кабакам». Таков социальный разрез современной деревни от ее развращенной зажиточной верхушки до социального дна, куда опускаются нижние ее слои. Благополучных хозяйств мы не видим совсем, разве только у Марины с мужем все пока хорошо и в хозяйственном и в нравственном смысле — эти стороны у Толстого всегда сближены и образуют некое единство. Вообще же все рушится и трещит под напором корысти, стяжательства, денежного разврата.

Характерно, что больше всего у Толстого поддаются этим порокам бабы. Они наименее устойчивы и легче всего идут на приманку соблазнов, да и сами служат соблазнительной приманкой для слабых людей вроде Никиты. «Люблю я этих баб, как сахар; а нагрешишь с ними — беда!» — восклицает он в конце первого действия (т. 26, стр. 148). Много виноватый перед ними, он сам становится их жертвой. «Запутляете вы меня», — справедливо укоряет он далее — и кого же? — жену и мать, т. е. самых близких, любящих его «личной», животной любовью и потому самых враждебных ему людей, с начала и до конца жизненной драмы толкающих его к преступлениям. Обе они больше всего боятся проявления у Никиты человеческих чувств к другим людям. Стоило Никите пожалеть умирающего Петра, как Анисья сразу подозрительно спрашивает: «Что больно жалостлив?» — и тут же наговаривает ему на мужа, чтобы убить едва возникшую жалость, и отлично преуспевает в этом. Никита жалеет новорожденного ребенка, которого бабы порешили убить. «Живая душа тоже», — восклицает он, на что его мать успокоительно возражает: «Э, живая душа! Чего там, чуть душа держится», хитро и незаметно совершая подмену понятий: «живая душа» обозначает нечто духовное, а то же слово «душа» в сочетании «чуть душа держится» — нечто плотское. Анисья, получив возможность отомстить своему виновному мужу, придумывает самый страшный и оскорбительный способ мести: «Ему и задушить велю отродье свое поганое», до чего не додумался бы никто из мужиков, изображенных в пьесе. В «Первом винокуре» черт рассуждает так: «...покажи боярину шапку соболью да вотчину, прямо его и обротал и веди, куда хочешь. Тоже и купца. Покажи ему денежки да раззадорь завистью — и веди как на аркане, не вырвется. А с бабами дело тоже

lib.pushkinskijdom.ru

известное. Наряды да сласти, — тоже делай с ней что хочешь. А вот с мужиками повозись» (т. 26, стр. 42). Бабы выступают здесь как самостоятельное сословие наряду с другими, наиболее чувствительными к бесовской прелести. Применяя символику «Первого винокура» к «Власти тьмы», можно сказать, что баб прельщают бесы, а мужиков бабы, и в этом смысле власть тьмы оказывается властью баб.[8] Самой главной искусительницей, виртуозной мастерицей зла и его «идеологом» выступает в пьесе Матрена, причем ее метод очень прост — ложь и потворство человеческим слабостям. Так, она наговаривает на Марину, обиженную Никитой, она же поощряет его в отношениях с Анисьей и обоим подыскивает оправдание. Ему она говорит: «С бабочкой поиграл, — что ж? И теленок, ведашь, и тот играет», а ей: «Вижу, ягодка, зачиврел, зачиврел твой-то старик. С чем тут жить? Его вилами ткни, кровь не пойдет» (т. 26, стр. 130, 131). Все, что она говорит, — сущая правда, но эта правда, исходя из естественности стремления человека к личному благу, снимает с него нравственную ответственность за его злые поступки, а это есть ложь, сразу же приводящая в действие закон, выраженный известным афоризмом «Мне отмщение и аз воздам», который значит, в сущности, то же самое, что и пословица «Коготок увяз, всей птичке пропасть».

Как всегда у Толстого, действие этого закона разыгрывается над неплохим, в сущности, человеком. С привлекательными чертами Никиты мы знакомимся еще до его появления на сцене. Из слов маленькой Анютки мы узнаем, что, встретив ее на улице, он сказал после разговора с отцом, решившим его женить: «... прощай, говорит, теперь, Анна Петровна. Приходи ужо ко мне на свадьбу гулять. Я, говорит, ухожу от вас. Смеется сам» (т. 26, стр. 126). Он умеет и любит весело и хорошо пошутить, он человек легкий даже во зле, он не умеет рассчитывать и загадывать, в нем нет ни хитрости, ни коварства, он жалостлив, именно этой его черты, как уже говорилось, боятся Анисья и Матрена. Его беда — это власть над ним «звериной крови»; так живут все, так хочет жить и он. Проявление иной, высшей морали его трогает, как растрогало его предсмертное прощание и прощение Петра. В нем, значит, по мысли Толстого, есть задатки нравственного движения, но нет необходимой для этого нравственной силы. Поэтому всякая попытка добраться до его совести сразу же вызывает в нем злобу. Злобой отвечает он на добрые призывы отца и злобой отвечает на справедливые укоризны Марины. Злобой он защищается от правды, инстинктивно боясь ее власти над собой, потому что зло — привычнее и спокойнее, оно — общий удел. Где зло, где власть тьмы, там и ложь, и коготок увязает на наших глазах в тот момент, когда Никита «со злобой» дает ложную клятву: всякая клятва есть зло, а ложная и подавно. Возмездие не сразу настигает лжеца («бог правду видит, да не скоро скажет»), и это еще больше укрепляет его в мысли о целесообразности лжи. «Боязно, говорят, в неправде божиться. Все одна глупость. Ничего, одна речь. Очень просто» (т. 26, стр. 143). В минуты лжи и злобы звериная кровь празднует полную победу и вызывает ужас у окружающих: «Зверь ты!» — кричит ему Марина. «Пес ты!» — вторит ей Акулина, хотя обе любят его. Здесь уже проглядывает в Никите далекая возможность будущих преступлений. Толстой «готовит» его к ним постепенно, медленно, и к неизбежной погибели ведет его едва заметными шагами.

Любопытная толстовская деталь: идя говорить с отцом, который (Никита знает это) будет взывать к его душе, он достает табак, а после ложной клятвы, оставшись один, «закуривает папироску», как гласит ремарка. К чему здесь эта папироса? Зачем она понадобилась Толстому

[8] См.: А. М. Скабичевский, Сочинения, т. II, СПб., 1890, стр. 634.

lib.pushkinskijdom.ru

и почему именно в этом месте драмы? Загадку разъясняет статья Толстого «Для чего люди одурманиваются?» (1890). Там он пишет: «Люди прибегают к ним (к одурманивающим веществам, — *Г. Б.*) или для того, чтобы не было совестно после того, как сделан поступок, противный совести, или для того, чтобы вперед привести себя в состояние, в котором можно сделать поступок, противный совести, но к которому влечет человека его животная природа» (т. 27, стр. 272). И далее: «Хочешь сделать то, чего не следует, — выкуриваешь папироску, одурманиваешься настолько, насколько нужно, чтобы сделать то, что не надо было... или чувствуешь, что сделал то, что не следовало, — опять папироска, и неприятное сознание дурного или неловкого поступка уничтожено... (т. 27, стр. 277).

Недаром, когда Никиту охватил ужас после убийства ребенка, Матрена уговаривает его: «Посиди, посиди тут, выпей еще, а то покури. Оно разобьет мысль-то» (т. 26, стр. 222). Но ведь изменения в сознании, вызванные папироской, совершенно ничтожны, чуть-чуть заметны. «Изменения чуть-чуточные, а от них-то самые громадные, ужасные последствия», — говорит Толстой (т. 27, стр. 281), и эта мысль для него в высшей степени характерна. Чуть-чуть заметные изменения в сознании могут быть источником большого зла, но и большого добра. На этом держится и теория «фальшивого купона», и теория личного самоусовершенствования как средства изменения общества. Нравственный переворот в сознании каждого отдельного человека — это ведь тоже ничтожная величина в масштабе целого общества, но последствия его могут быть неисчислимо велики. «Говорят, деятельность одного человека есть капля в море. Капля в море!» — с негодованием восклицает Толстой в книге «Так что же нам делать?». И далее для опровержения этого ходячего мнения приводит индийскую сказку о том, как человек, уронив жемчужину в море, взял ведро и вычерпывал воду до тех пор, пока морской дух не испугался, что человек вычерпает все море, и не принес ему жемчужину (т. 25, стр. 307). «Истинная жизнь происходит не там, где совершаются большие внешние изменения, где передвигаются, сталкиваются, дерутся, убивают друг друга люди, а она происходит только там, где совершаются чуть-чуточные дифференциальные изменения» (т. 27, стр. 280). Поэтому Толстой как психолог считал для понимания внутреннего мира человека особенно важным изучать именно микроскопические душевные движения и состояния, которые могут быть чреваты, однако, великими последствиями. «...Так как человеческая деятельность определяется чуть-чуточными изменениями в сознании, то... и надо быть особенно внимательным к тому состоянию, в котором проявляются эти чуть-чуточные изменения», — писал Толстой в цитированной уже статье «Для чего люди одурманиваются?» (т. 27, стр. 281). В этой же работе он делает на первый взгляд неожиданный экскурс в литературу и обращается к «Преступлению и наказанию» Достоевского. Точно полемизируя с автором романа, он доказывает, что истинная жизнь Раскольникова происходила не тогда, когда он убивал старуху и сестру ее (тогда он только «выпускал тот заряд, который давно уже был заложен в нем»), а «в то время, когда он даже и не думал о старухе, а, лежа у себя на диване, рассуждал вовсе не о старухе и даже не о том, можно ли или нельзя по воле одного человека стереть с лица земли ненужного и вредного другого человека, а рассуждал о том, следует ли ему жить или не жить в Петербурге, следует ли или нет брать деньги у матери, и еще о других, совсем не касающихся старухи, вопросах» (т. 27, стр. 280).

Этот принцип изображения человека применяет Толстой и во «Власти тьмы». Истинная жизнь Никиты происходит не тогда, когда он убивает ребенка (здесь он также только выпускает заложенный в нем заряд),

lib.pushkinskijdom.ru

и не тогда, когда он колеблется и, задумавшись, говорит: «Да не пойду я на это» (мы твердо знаем, что он на это пойдет), а тогда, когда он и не замышляет преступлений, а только приносит ложную клятву отцу, или обижает Марину, или говорит Анисье в первом действии: «А я так рассчитываю: что и женят, так к тебе же назад приду...» (т. 26, стр. 128), или когда разыгрывается такая внешне совсем незначительная и как будто ничем не примечательная сценка между ним и Акулиной в коротеньком XVII явлении того же первого действия: «Акулина. Ты бы хоть огонь засветил. — Никита. На тебя глядеть? Я тебя и так вижу. — Акулина. Ну тебя!» (т. 26, стр. 144). Здесь уже показаны истоки той трагедии, которая разыграется между этими персонажами дальше: они заложены в характерных для Никиты бесконтрольных проявлениях веселости, легкости, готовности «поиграть», как только представится для этого случай, и в инстинктивной отзывчивости на такую «игру» умственно недалекой, грубоватой и глуховатой Акулины. С другой стороны, противоположный строй чувств и поступков, другая, «истинная жизнь», жизнь добра проявляется у Никиты не столько в финальном эпизоде покаяния (здесь опять-таки выпускается ранее заложенный заряд), а в минуты «чуть-чуточных изменений», например, в тот момент, когда в ответ на просьбу Петра о прощении он едва не признается в своем грехе перед ним: «Ты меня прости, — говорит он. — Может, я виноватее перед тобою» — и плачет (т. 26, стр. 163); или в конце третьего действия, когда после ухода отца, огорченного его скверной жизнью, он снова плачет, говоря: «Ох скучно мне, как скучно!» (т. 26, стр. 198). Точно так же и в жизни Акулины особенно значителен не тот финальный эпизод, когда она присоединилась к покаянию Никиты и стала рядом с ним, а та мимолетная сцена, когда она в начале драмы на одну короткую минуту сердечно пожалела обиженную Марину и запричитала в ужасе «Как взвыла-то она», душою почувствовав при этом, что обида, нанесенная Марине, касается и ее: «О ... би ... дел ты ее... Ты так-то и меня обидишь... пес ты» (т. 26, стр. 148). Так подготовляется в сознании людей конечная победа над властью тьмы.

Выше говорилось о том, по какой схеме разработано во «Власти тьмы» возрождение Никиты — это ужас перед совершенным, смутное понимание ложности жизни своей и всех окружающих, тоска и злоба на людей и на себя самого, решение покончить самоубийством, а самоубийство, как писал в 1890 году Толстой в дневнике, есть не что иное, как усилие «нарочно проснуться от кошмара» (т. 51, стр. 128; ср.: т. 51, стр. 21). Самоубийство настолько влечет Никиту, настолько кажется желанным, что он в минуты откровенности с вожделением перебирает в уме даже самые подробности задуманного самоубийства: «...А вот взял бы веревку вот эту, да на перемете вот на этом перекинул бы. Да петлю расправил бы хорошенько, да влез на перемет, да головой туда» (т. 26, стр. 229—230). Это значит, что человек созрел для отречения от прежней жизни. Теперь перед ним два пути — либо «головой туда», либо воскресение и сопряженное с ним покаяние. Толчок для решающего выбора Толстой, как всегда, выбирает «чуть-чуточный». В данном случае это была пьяная речь Митрича о том, что он не боится людей и так без страха перед людьми прожил свою жизнь. «Зарекся не пить. Не пил. Теперь запил — пью. И не боюсь никого. Потому не вру, а как есть... Чего бояться, дерьма-то? На-те, мол, вот он я. Мне поп один сказывал. Дьявол — он самый хвастун. Как, говорит, начал ты хвастать, сейчас ты и заробеешь. А как стал робеть от людей, сейчас он, беспятый-то, сейчас и сцапал тебя и попер, куда ему надо. А как не боюсь я людей-то, мне и легко. Начхаю ему в бороду, лопатому-то, — матери его поросятины! Ничего он мне не сделает. На, мол, выкуси!» (т. 26, стр. 237). Услышав это, Никита крестится и бросает веревку.

lib.pushkinskijdom.ru

Что же могло его так поразить в этой не очень ясной речи? При чем здесь хвастовство? И какая связь между хвастовством и робостью перед людьми? И к чему здесь дьявол? Наконец, какое все это имеет отношение к Никите? Внимательный читатель или зритель драмы Толстого уже подготовлен к пониманию этих загадок. Он вспоминает эпизоды, в которых Никита проявляется не только как балагур, но и как бахвал. О женщинах он говорит: «Мало их вешаются-то!» (т. 26, стр. 129). Его приглашали в кучера, он не пошел. «Потому я так рассчитываю, — говорит он, — что я всякому хорош». «Меня и хозяин любит, — хвастает он далее, — и баба его, значит, любит. А что меня бабы любят, так я в этом не причинен, — очень просто» (т. 26, стр. 130). Человеку, привыкшему к успеху, трудно с ним расставаться, и тот, кто ищет успеха и признания у людей, попадает к ним в зависимость, начинает робеть перед ними. Вот что значит афоризм того попа, на которого ссылается Митрич: «Как начал ты хвастать, сейчас и заробеешь». Услышав это, Никита должен был понять, что от покаяния его удерживает малодушная робость перед людьми, боязнь потерять их расположение, которое он так ценит, боязнь стать смешным в своей искренности. И в самом деле, стоило только Никите начать свое покаянное слово, как сразу же про него стали говорить, что он «разлопоушился», что он озорничает, что его грехи никому не интересны, что он болтает пустое и даже (это, пожалуй, самое обидное и неожиданное), что он «форсит» (т. 26, стр. 240), т. е., в сущности, что он возгордился перед людьми. Неизвестно, предвидел ли такие последствия поп, беседовавший с Митричем и не велевший ему бояться людей, автор же «Исповеди» хорошо знал это по личному опыту и по опыту своего предшественника, автора другой «Исповеди» — Руссо, которого, как и потом Толстого, не раз обвиняли в гордыне и моральной навязчивости.

Остается пока неясной фигура дьявола, появившегося в речи Митрича совсем неожиданно. Поп, рассказавший о дьяволе и его кознях, должен был быть знаком с религиозными сочинениями Толстого, который понимал дьявола не как некое сверхъестественное существо и даже не как мифологический персонаж, а как простое иносказание, обозначающее «голос плоти». Именно так толковал он в 1880 году, т. е. в одно время с Достоевским, знаменитое евангельское сказание об искушении Христа в пустыне (т. 24, стр. 60—96), и, разумеется, не в духе Достоевского. У Толстого дело происходит так: Христос был голоден, и внутренний голос говорил ему, что он такой же сын плоти, как и все. Но он вспомнил слова священного писания, что не хлебом единым жив человек. Тогда голос плоти сказал ему, что если он не дорожит плотской жизнью, пусть расстанется с нею, бросившись вниз с крыши храма. Это рассуждение, по мысли Толстого, соответствует учениям сект самоубийц и философским теориям Шопенгауэра и Гартмана. Но Христос отверг эту самоубийственную мысль, рассудив, что можно отказаться от всего, но не от жизни. Тогда «дьявол», т. е. голос плоти, ответил: раз так, то и надо служить этой плотской жизни, как поступают все люди во всем мире. Но Христос понял, что одно дело выполнять потребности плоти (это неизбежно), а другое дело — жить ради них. «Тогда искушение оставило его, и дух обновил его» (т. 24, стр. 96). Таково очень краткое изложение длинного рассуждения Толстого на эту тему. Интересно для нас в данном случае, что оно вполне применимо к герою «Власти тьмы». В глазах Толстого такая параллель нисколько не была бы кощунственной: любой человек есть сын человеческий и подвержен тем же искушениям. Вначале Никита жил, повинуясь только самоуверенному, хвастливому «голосу плоти». Потом, когда этот голос завел его в тупик, он решил расстаться со служением злу вместе с жизнью. Наконец, он понял, что можно пожертвовать всем (достатком, расположением людей, гордостью), но не жизнью, что надо отказаться не от самой жизни, а от той жизни, которой живет

lib.pushkinskijdom.ru

большинство, и осмелиться быть не как все, а «как есть». «Тогда искушение оставило его, и дух обновил его».

Любопытно, почему в изображении процесса этого обновления Толстой отводит столь большую роль Митричу? Ведь Митрич показан как человек очень далекий от разумного сознания. Он не хочет входить сердцем во внутренний мир Никиты и дает ему цинические советы. «Чего уж тут, — говорит он. — На то спитательный. Там кто хошь его вырони, он все подберет». Ему же он с полным равнодушием говорит: «А мне что. Заметай след, как знаешь» (т. 26, стр. 203—204). Это происходит, однако, не потому, что Митрич разделяет обыденную мораль людей тьмы, а, напротив, потому, что отвергает ее. Его слова Никите дышат презрением босяка к человеку из «общества», из большинства, и обозначают, что если тот таков, как все, то пусть и поступает, как все, пусть живет и действует по заведенному порядку. Сам же Митрич чувствует себя человеком посторонним в этом мире нравственной пустоты, грязи и тьмы. «О, Господи, Микола милослевый! Тоже хомутаются, друг дружку околпачивают. А, пустое все», — брезгливо роняет он, приглядываясь к окружающей его житейской суете (т. 26, стр. 203). Он понимает законы и обычаи этого мира, но участвовать в них отказывается. Своим отношением к миру он напоминает отчасти Николая Левина, каким тот был представлен в одной из черновых редакций «Анны Карениной». Там Николай Левин говорил: «Один закон руководит всем миром и всеми людьми, пока будут люди. Сильнее ты другого — убей его, ограбь, спрячь концы в воду, и ты прав, а тебя поймают, тот прав. Ограбить одного нельзя, а целый народ, как немцы французов, можно. И тот, кто видит это, чтобы пользоваться этим, тот негодяй, а тот, кто видит это и не пользуется, а смеется, тот мудрец, и я мудрец» (т. 20, стр. 171). Константин Левин не согласен с ним, он уверен, что так смотреть на мир нельзя, но он понимает вместе с тем, что в глазах его брата «весь мир было такое безобразие, что страшно было жить в нем, и понятно, что спастись от него можно было только в забвении» (т. 20, стр. 172). Николай Левин, Митрич, впоследствии Федя Протасов — они все стоят у Толстого в близком родстве, и все они, в понимании Толстого, — люди чистые сердцем, при всем внешнем безобразии и хаосе их жизни, при всех их слабостях и пороках.

Вот почему во «Власти тьмы» возможно такое тесное и сердечное единство между Митричем и Анюткой, которое находит удивительное по тончайшей духовности выражение в лирическом дуэте старого и малого в четвертом действии драмы. На фоне самых мрачных и отвратительных событий, среди ночи, когда люди, потерявшие рассудок и совесть, делают свои темные дела, начинают звучать в унисон два голоса, показывающие ясно и зримо, что свет во тьме светит и тьма не объяла его. Самыми простыми, обыденными словами говорят они и о пустяках, и о единственно важном — о добре и зле, о людских пакостях и о душевной чистоте. Анютка, например, о том, что лучше помереть в детстве, чем изгадиться, Митрич о том, что бабы и девки живут, как звери лесные, ничего путного не зная. Анютка возражает: «А я, дедушка, Вотчу до половины знаю». И постепенно они добираются до самого главного, до того, чем держится мир. Митрич рассказывает (и, как выясняется, уже не первый раз) о том, как во время войны он спас девочку из вражеского селения, как солдаты взяли ее в поход, какая она была хорошая и как вышла в люди. «Ведь вот все забыл, а на девчонку, в рот ей ситного пирога с горохом, как сейчас гляжу», — говорит он. В ответ на это Анютка, как будто совсем невпопад, а на самом деле по глубокой внутренней логике чувства, вспоминает, как ее умирающий отец прощался с Никитой. «Тоже как жалостно», — заключает она со вздохом, а Митрич подводит итог: «А вот то-то и оно-то» (т. 26, стр. 219). И эти уже вовсе

lib.pushkinskijdom.ru

незначительные слова в контексте всего светлого диалога наполняются высоким смыслом, плохо поддающимся переводу на язык прозы, но художественно обозначающим поэзию добра, жалости и любви. В известный сборник «Круг чтения» (1904—1908), куда вошли «избранные, собранные и расположенные на каждый день» Львом Толстым мысли многих писателей «об истине, жизни и поведении», включено было целиком стихотворение в прозе Тургенева «Воробей». Оно заканчивается совсем толстовской сентенцией: «Любовь, думал я, сильнее смерти и страха смерти. Только ею, только любовью держится и движется жизнь». Анютка и Митрич во время ночного разговора думали примерно о том же, и нечто подобное должен был иметь в виду Митрич, когда заключил разговор своим энергичным возгласом «А вот то-то и оно-то».

В стремлении «выразить невыразимое», и притом самыми обыденными словами, Толстой, как мы видим, применяет особый прием ведения диалога, который предвещает уже принципы чеховской драматургии. Этот прием понадобился автору «Власти тьмы» для того, чтобы намекнуть на ту скрытую мораль добра, которая прячется в душах иных людей и не всегда умеет сказаться прямыми словами. Подобную черту Толстой замечал у многих и самых различных людей, между прочим у Тургенева. В 1884 году он писал о его «стыдливости перед ролью проповедника добра» (т. 63, стр. 150). Такой стыдливости не бывает у проповедников по призванию и убеждению. Не было ее у самого Льва Толстого, нет ее и у его alter ego во «Власти тьмы» — Акима Чиликина. Он весь — воинствующая убежденность, он уговаривает, обличает, направляет на истинный путь. В отличие от Митрича, который все понимает, все может «раздробить», Аким часто не разбирается в хитростях этого мира, он наивно удивляется, но в этом удивлении звучит праведный гнев. Он немногословен и косноязычен, но это потому, что истина проста и не требует долгих речей. Что нужно, он высказывает понятно для всех, ясно и коротко. «Опамятуйся, Микита. Душа надобна» (т. 26, стр. 197) — это его главный призыв, обращенный не только к сыну, но и к любому человеку, а отсюда вытекают и другие его заповеди и наставления: «Грех, значит, за грех цепляет, за собою тянет» (т. 26, стр. 196), «Кайся Богу, не бойся людей... Себя не пожалел, Он тебя пожалеет» (т. 26, стр. 242) и т. п. Этих сентенций очень немного, но в них, по мысли Толстого, заключено самое главное, что нужно знать «об истине, жизни и поведении». Уже отмечалось, что Аким — вовсе не тот кроткий старец, каким он может показаться с первого взгляда. Он обличает, стыдит, «горячится», даже «взвизгивает», как сказано в ремарках, он демонстративно и решительно наказывает сына нежеланием принять от него денежную помощь и, прекрасно понимая, что тому будет стыдно перед соседями, уходит из его дома в ночную пору, произнося суровые слова осуждения: «Лучше под забором переночую, чем в пакости в твоей» (т. 26, стр. 197). Всем своим поведением он показывает, что «непротивление злу насилием» не есть примирение со злом, и широко пользуется даром пассивного сопротивления, которым его щедро наделил Толстой. Объясняя актеру П. М. Свободину, как играть Акима, Толстой сказал: «...одобрение всего, что говорится хорошего, но тотчас же беспокойство и отпор при дурных речах» (т. 64, стр. 24). В интересной статье о «Власти тьмы» И. Ф. Анненский справедливо заметил: «Аким горит, он даже вспыхивает, он не будет из скаредности, чтобы сгорало меньше фитиля, спускать огонь и чадить...» И далее: «Есть область, где какой-нибудь Аким даже затешется и в толпу недовольных и упорствующих. Аким, присягай! — Не буду... Аким, бери ружье... — Не возьму. Аким, неси причащать ребенка... — С какой стати?» [9]

[9] И. Ф. Анненский. Книга отражений, ч. I. СПб., 1906, стр. 120.

lib.pushkinskijdom.ru

Фигуры, подобные Акиму, — не редкость в драматургической практике. И старая и новая драматургия знает резонеров, Здравомыслов и Стародумов, носителей авторской морали. Были они и у Островского, «народная драма» которого «Не так живи, как хочется», по общему и вполне справедливому мнению, оказала влияние на «Власть тьмы». Драму Толстого сопоставляли с «Горькой судьбиной» Писемского, с драмой А. А. Потехина «Чужое добро в прок не идет», даже с пьесами Островского «Гроза» и «Свои люди — сочтемся»,[10] но теснее всего она связана все-таки с «Не так живи, как хочется». Даже название пьесы Островского вполне подошло бы к драме Толстого, а подзаголовок «Власти тьмы» — «Коготок увяз, всей птичке пропасть» — соответствует духу и смыслу драмы Островского. Есть у Островского богобоязненный отец и сбившийся с пути сын. Кончается драма, как у Толстого, покаянием заблудшего, есть резонер, носитель патриархальной морали, даже два: один — отец мужа, другой — отец жены, и каждый наставляет своего близкого не так жить, как хочется. Есть и искуситель, носитель зла, только у Толстого он — в женском облике, у Островского — в мужском. Словом, сходство с Островским в общем рисунке пьесы чрезвычайно велико. Разумеется, столь же велики и черты различия. Их можно было бы подробно перечислить. Но вряд ли в этом есть необходимость: Островский остается Островским, а Толстой — Толстым, и своеобразие Толстого, может быть, особенно ясно сказывается именно в образе резонера. Резонеры Островского отличаются друг от друга по характеру: один кроток, другой суров, — но ни у одного из них нет акимовского «беспокойства и отпора», ни одного из них нельзя себе представить «в толпе недовольных и упорствующих», ни один из них не считает «скверностью» весь современный денежный строй. А с этим связано все остальное: и зло у Толстого обыденнее и отвратительнее, и дьявольское начало совсем не романтично, как фольклорная «вражья сила» у Островского, а грубо и примитивно; грехи главного героя ужаснее и грязнее, развязка жестче и трагичнее: покаявшийся герой Островского возвращается в семью, Никита, видимо, уйдет на каторгу. Счастье героя Островского — в восстановлении старого, чуть-чуть поколебленного уклада среды и семьи, счастье героя Толстого — в разрушении семьи, изъеденной денежной корыстью, преступлением и развратом.

Толстой называл «Власть тьмы» драмой «на прелюбодеяние» (т. 85, стр. 410); об этом говорит и евангельский эпиграф, но разгул этого греха в пьесе Толстого — только симптом власти тьмы, сказывающейся во всем строе жизни. Пьеса Островского, в сущности, тоже написана «на прелюбодеяние», на тему мужской неверности, проистекающей от своеволия, от падения нравственности, но этой темой она и замыкается. Пьеса Островского начинается словами Афимьи: «Чует мое сердце!.. не добро оно чует!.. Да чему и быть хорошему? Ни миру, ни ладу в семье!»[11] У Толстого пьеса начинается тем же мотивом: в семье Петра тоже ни миру, ни ладу, но дальше, развиваясь, действие захватывает не только жизнь семейную, но и вообще современную, крестьянскую, и не только крестьянскую, но и вообще человеческую — с ее грехами, страданиями и возможностью воскресения. Словом, все иное, новые времена — новые песни, иные нравы, новые вопросы, каких еще не было в 50-х годах, когда писал молодой Островский.

И все-таки обращение автора «Власти тьмы» к Островскому не случайно. И тот и другой писали пьесы о народе и для народа. Толстой прямо говорил о «Власти тьмы», что это пьеса не для «общества». Своей

[10] См.: Л. Лотман. А. Н. Островский и русская драматургия его времени. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 157, 304—307, 309.

[11] А. Н. Островский, Полное собрание сочинений, т. I, Гослитиздат, М., 1949, стр. 319.

lib.pushkinskijdom.ru

аристократической родственнице А. А. Толстой он писал: «Надеюсь, что она (пьеса) будет полезна для тех, для „большого света“ (т. е. для простого народа, — *Г. Б.*), для которо<го> я писал ее, но вам она совсем не нужна» (т. 64, стр. 6). У Островского же большинство пьес предназначено для «большого света». Это одно делало Островского в глазах Толстого несравненным образцом. К тому же интерес к народу у Островского был не этнографический, а, так сказать, сердечный, народную мораль он носил в душе. Толстой порицал писателей-народников за то, что они крестьян рассматривают «под микроскопом» и изучают точно зулусов. «Совсем, совсем иначе надо относиться. Нужно самим быть народом», — говорил он С. А. Венгерову в 1882 году.[12] Островский и был сам «народом» в глазах Толстого, и это, разумеется, имело для него решающее значение. Островский любил писать пьесы на пословицы, Толстого тоже такая литература влекла всегда, начиная с 60-х годов во всяком случае. Еще в Яснополянской школе он на уроке «сочинительства» написал вместе с детьми рассказ «Ложкой кормит, стеблем глаза колет». Короткие пословичные рассказики он включал в «Азбуку», которая была для него книгой книг, Книгой с большой буквы. Такого рода произведения всегда тяготеют к притче, к притче близка и «Власть тьмы» с ее пословичной моралью, выраженной в подзаголовке. Предисловие к сборнику «Цветник» (1886) Толстой закончил такими словами: «Сам Христос говорил притчами и притчи Его остались вечною правдою. Он только прибавлял: „и так наблюдайте, как вы слушаете“» (т. 26, стр. 309). Притча, влекущая к наблюдению, размышлению, — вот идеал Толстого, которому в высокой степени удовлетворяли пьесы Островского.

Несомненно, следовал Толстой и поэтике его пьес. Ему близки были композиционные принципы Островского: неспешность развития действия, строгая естественность положений (даже в тех случаях, когда вводился сказочно-фантастический элемент), простые, жизненные, часто материальные интересы, лежащие в основе взаимоотношений между персонажами и приводящие иной раз к враждебным столкновениям. Близко было Толстому и отношение Островского к сценическому слову, которое само становилось как бы предметом изображения, благодаря чему пьесы Островского рассчитаны были на слух, на демонстрацию разнообразных возможностей разговорной речи, на яркое своеобразие речевой характеристики. Об А. И. Эртеле Толстой писал в 1908 году, что у него звучит «тот настоящий, сильный, где нужно — нежный, трогательный, где нужно — строгий, серьезный, где нужно — страстный, где нужно — бойкий и живой язык народа...» (т. 37, стр. 244). Если так нравился Толстому язык Эртеля, то в какое же восхищение должен был приводить его язык Островского! И в собственной работе над «Властью тьмы» он тщательно оттачивал язык действующих лиц, заменял словесные обороты, добавлял наиболее выразительные речения. Записные книжки его показывают, что он буквально по словечку из разных источников, письменных и устных, подбирал языковой материал и из этих записей брал, что нужно, для «Власти тьмы». Да и не только в языке, но и во всем строе пьесы Толстого ясно чувствуется школа Островского. Только под пером Толстого все стало, как мы видели, суровее, катастрофичнее, и не только по сравнению с «Не так живи, как хочется», но и с более ранними и более поздними пьесами Островского.

Как всегда бывает в подобных случаях, это приводило не только к обогащению, но и к известным потерям. Утрачена была легкость Островского, его сдержанность в выборе сценических средств, наивная красота душевных движений у людей горячего сердца, налет фольклорной поэзии

[12] Н. Н. Гусев. Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1881 по 1885 год. Изд. «Наука», М., 1970, стр. 113.

lib.pushkinskijdom.ru

в строе их речи. В «Не так живи, как хочется» молодая жена, опостылевшая своему мужу, спрашивает его: «Да скажи мне, желанный мой, не утай ты от меня, чем тебе я надоела? Али я не ласкова, что ли, к тебе, Петр Ильич? Али не услужила чем?.. Чем прогневала? Голубчик, Петр Ильич, скажи!» И дальше: «Петя, может, тебе скучно? Хочешь, я тебе песенку спою, что ты певал холостой?»[13] У Толстого такая ажурная прозрачность чувства и речи взрослого человека уже невозможна, обида и ревность говорят у него другим языком. В речах действующих лиц у него звучат злобные ругательства («кобель потрясучий», «сука», «шкуреха подлая» и т. п.), вводятся черты простонародной грубости в жестах и поведении действующих лиц. Митричу в ремарке предписано, например, ковырять мозоли. На сцене происходит убийство ребенка со всеми страшными и отталкивающими подробностями этого дела: несут скребку, роют яму, приносят живого младенца, кидают его в погреб, потом рассказывают, что отец «доской прикрыл, на доску сел». Раздаются возгласы: «Живой!», «Задуши скорей, не будет живой», «Пищит... Во, пищит», «И как захрустят подо мной косточки. Кр... Кр...» и т. п. Эти подробности сохраняются и в смягченном варианте четвертого действия, в котором все эти ужасы происходят. Благодаря этому смягчению мы получили тот прелестный диалог Митрича с Анюткой, о котором речь была раньше. Однако к самой необходимости смягчения Толстой отнесся иронически. «Так вот я думал, чем бы заменить помягче, чтобы не так шокировать их деликатные нервы...» — говорил он (т. 26, стр. 713). Конечно, все эти детали (натуралистические, если говорить прямо) Толстому были нужны, они соответствовали заданию, теме, смыслу и стилю пьесы (в самом деле, чем гуще тьма, тем ярче свет), к тому же Толстой не только не хотел заботиться о деликатных нервах образованных ценителей искусства, но даже, возможно, не прочь был их расстроить. Что же касается всяческих «измов», вроде натурализма, например, то до них ему вовсе не было никакого дела. Все это, конечно, так, и осуждать за это Толстого было бы смешным педантизмом, но остается все-таки бесспорным, что, продолжая пути, проложенные Островским, Толстой отказался от чего-то несомненно важного, обаятельного и долговечно ценного в его поэтике.

В трактате «Что такое искусство?» (1897—1898), работа над которым началась еще в 1882 году, т. е. в интересующую нас пору, Толстой много говорит о падении искусства господствующих классов, которое с течением времени перестает быть искусством и начинает заменяться подделкой под него. Он намечает несколько приемов, при помощи которых такая подделка производится. Некоторые из этих приемов, охарактеризованных Толстым, ему совершенно чужды, например, тот, который он называет «заимствование», имея в виду условную поэтичность, заимствуемую часто у старых художников («девы, воины, пастухи, пустынники» и т. д.), или «занимательность», т. е. запутанность сюжета, экзотичность изображаемого материала, неясность смысла, подлежащего отгадке, подобно ребусу, и т. п. Однако иные из приемов «подделки под искусство», которые намечает Толстой, могут быть без труда обнаружены в его поздних произведениях, в частности во «Власти тьмы».

Возьмем, например, прием «подражательности». «Сущность этого приема, — пишет Толстой, — состоит в том, чтобы передавать подробности, сопутствующие тому, что описывается или изображается. В словесном искусстве прием этот состоит в том, чтобы описывать до малейших подробностей внешний вид, лица, одежды, жесты, звуки, помещения действующих лиц со всеми случайностями, которые встречаются в жизни» (т. 30, стр. 114). Вспоминается пуф с расстроенными пружинами в «Смерти

[13] А. Н. Островский, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 324.

lib.pushkinskijdom.ru

Ивана Ильича» и вдова, зацепившаяся кружевом мантильи за резьбу стола, и гость, который приподнялся, чтобы отцепить эту мантилью, в то время как пуф опять «забунтовал» под ним, и все усилия обоих, чтобы, наконец, отцепить эту мантилью, ни на что другое в сюжете повести не нужную, кроме как на то, чтобы ее отцеплять. Вспоминается и Митрич, ковыряющий мозоли, и Аким, который убирает онучи и лапти на печь, и Никита, который, по ремарке автора в первом действии, «если можно, приезжает на лошади к воротам», и многие другие «малейшие подробности», всегда составлявшие как бы признанную специальность Толстого. Этот же прием «подражательности» Толстой видит и в том, что речи действующих лиц «передаются не так, чтобы они имели наибольший смысл, но так, как они бывают нескладны в жизни, с перерывами и недомолвками» (т. 30, стр. 114), и опять-таки на память приходит тот же Аким с его «тае-тае».

Рядом с «подражательностью» стоит у Толстого прием «поразительности», выражающийся в физическом воздействии на человека соблазнительных или страшных подробностей. В числе прочих эффектов этого рода Толстой называет «изображение подробностей страданий и смерти, вызывающих чувство ужаса», а для драматических произведений специально оговаривает «сумасшествие, убийства и вообще смерти, при которых умирающие с подробностью передают все фазисы агонии» (т. 30, стр. 114, 115). Сюда могут быть отнесены описание страданий и смерти Ивана Ильича, подробности отравления Петра во «Власти тьмы» и действия яда («выползает на крыльцо», «ноготь синий и на лицо земля пала», «сожгло сердце все» и т. д.), убийство ребенка — со всеми страшными деталями, о которых уже говорилось.

При всем сходстве произведений Толстого с тем, что он сам считал «подделкой под искусство», вряд ли можно думать, что он относил к этим подделкам «Смерть Ивана Ильича» или «Власть тьмы». Правда, характеризуя лучшие образцы нового искусства, он из всех своих произведений отнес к самому высшему роду, т. е. к искусству, выражающему высшее, доступное в данное время понимание жизни, лишь «Бог правду видит», и то с оговоркой, что этот рассказ «желает принадлежать» к этому роду — рядом с «Разбойниками» Шиллера и «Мертвым домом» Достоевского. К образцам искусства не столь значительного, но все-таки «хорошего всемирного житейского искусства» — наряду с «Дон-Кихотом», комедиями Мольера, «Давидом Копперфильдом» и «Пиквикским клубом» Диккенса, повестями Пушкина и Гоголя и некоторыми вещами Мопассана — он отнес уже без всяких оговорок своего «Кавказского пленника». Что же касается «Смерти Ивана Ильича» и «Власти тьмы», то они разделили участь «Войны и мира» и «Анны Карениной» и не были включены ни в одну из этих групп. И все-таки, повторяю, Толстой, даже при всей склонности своей к покаянию и мысленному сжиганию, в духе Гоголя, своих сочинений, не мог отнести свои поздние произведения к числу подделок. Появление подделок, по Толстому, характерная черта господского искусства, «поразительность» и «подражательность» нужны там не для изображения подлинных ужасов современного строя, а для щекотания нервов пресыщенных людей. Недаром рядом с убийствами и смертями, как приемами подделки, Толстой ставит изображение обнаженного тела и эротические сцены. Говоря о подделках, он имеет в виду эффекты ради эффектов в романах и драмах, лишенных серьезного нравственного содержания. Как бы сурово ни относился Толстой к своему творчеству, он не мог бы отказать себе в искренности и серьезности своих исканий.

Встав на точку зрения Толстого, вернее всего было бы отнести его поздние произведения вроде «Смерти Ивана Ильича» или «Власти тьмы» не к высшему роду, разумеется, а к тому хорошему, житейскому искусству, которое, при всей его ценности, все-таки отличается излишком «спе-

lib.pushkinskijdom.ru

циальных подробностей времени и места» (т. 30, стр. 161). К такому искусству Толстой относит и Сервантеса, и Мольера, и Диккенса, произведения которых при всей их высокой художественности все-таки доступны только людям своего народа и даже своего круга. Другое дело, по Толстому, произведения древнего всемирного искусства, доступные любому народу, любому кругу, любому возрасту, вроде истории Иосифа Прекрасного. Там не случайно нет ни описания окровавленной одежды Иосифа, ни позы и наряда Пентефриевой жены, когда она (пишет Толстой, иронически имитируя манеру какого-нибудь современного автора), «поправляя браслет на левой руке, сказала: „Войди ко мне" и т. п.» (т. 30, стр. 162). Содержание чувства в этом рассказе так сильно, что автор его не нуждается во всех этих подробностях, которые ограничивали бы его всемирность. «Так что в новом словесном искусстве, — заключает Толстой, — нельзя указать на произведения, вполне удовлетворяющие требованиям всемирности. Даже и те, которые есть, испорчены большею частью тем, что называется реализмом, который вернее назвать провинциализмом в искусстве» (т. 30, стр. 162).

Было бы очень заманчиво предположить, что, говоря о реализме, Толстой имеет в виду натурализм. Но при таком предположении получилось бы, что натуралистами он считал Пушкина и Мольера, а реалистом — автора истории об Иосифе Прекрасном. Очевидно, это не так. Толстой был недоволен реализмом в точном смысле этого понятия, реализмом нового времени и прежде всего — его современным состоянием. Он стремился поднять его на новую ступень, обогатить его новыми качествами — всемирности, сгущенности повествования, сосредоточенности его средств на единой цели, на том, «что всегда должно быть, в чем добро, в чем зло и к чему должен стремиться человек...» — как писал Толстой в предисловии к «Цветнику» (т. 26, стр. 309), в котором, между прочим, собраны были сказания и легенды. К этим старинным формам словесного творчества Толстой охотно обращается для обновления обветшалых методов современного искусства. В этом стремлении к реформе реализма он был не одинок, к этому в его время, т. е. в конце XIX века, стремились и Щедрин, и Гл. Успенский, и Чехов, и Короленко, и Горький, и другие писатели, менее крупные, но чуткие к потребностям времени. Характерно, что у многих из них это стремление принимало форму отказа от реализма, бунта против него, но это был совсем особый бунт — бунт против реализма в его современной форме во имя его обновления. При этом все они выступали и против натурализма, и против модернизма, а Короленко предостерегал еще и против попыток возрождения старого романтизма. Это значит, что в условиях напряженных эстетических исканий конца XIX века подобные выступления против реализма были особой парадоксальной по внешности формой защиты его.

Как нельзя более характерна для эпохи была и главная толстовская тема — тема трагических итогов и обновления жизни. По-разному, в разных формах, разными словами об этом писали и крупнейшие писатели времени и литераторы второй величины. Уже отмечалось, что Салтыков-Щедрин в повести «Больное место» выступил предшественником «Смерти Ивана Ильича»,[14] а Чехов в «Скучной истории» — ее продолжателем. В более раннем рассказе Чехова «Горе» звучит мотив внезапного прозрения и с еще большей силой звучит он в «Скрипке Ротшильда», а повесть «Дуэль» — это уже прямо чеховское «воскресение». У Гаршина большинство рассказов посвящено изображению того нравственного толчка, который переворачивает жизнь человека и заставляет переоценить прежние нормы и ценности. Автор «Больной совести» сказал немало

[14] Е. Покусаев. Революционная сатира Салтыкова-Щедрина. Гослитиздат, М., 1963, стр. 313—327.

lib.pushkinskijdom.ru

волнующих слов о тех нравственных требованиях, которые предъявляет жизнь к каждому человеку в нынешнее «судебное» время, заставляя его заново решить все вопросы и непременно — по чистой совести. «Слепой музыкант» Короленко целиком посвящен нравственному прозрению человека и переключению его внутренних душевных сил с себя на окружающий мир.

Все эти факты (а их число можно во много раз увеличить) ясно показывают, что толстовская тема была темой эпохи, что, делая дело своей души, Толстой в своих поздних произведениях выполнял литературные задачи, порожденные предреволюционным периодом русской истории, когда самые широкие массы народа охвачены были предчувствием обновления жизни и человека. Толстой выполнял эти задачи очень своеобразно. Он рассуждал не об исторических закономерностях, и не о задачах людей в исторически сложившихся обстоятельствах, и не о способах борьбы, продиктованных временем, а о человеке вообще, о «сыне человеческом», о его нравственном долге, о законах жизни человеческой, раз навсегда данных. Для Толстого «конкретно-историческая постановка вопроса есть нечто совершенно чуждое. Он рассуждает отвлеченно, он допускает только точку зрения „вечных“ начал нравственности, вечных истин религии...» (*Ленин*). И тем не менее эпоха ярко предстает в его произведениях с ее особенностями, противоречиями, людьми и конфликтами. В этом нет ничего удивительного: Толстому нужно было показать людям, какие формы принимает зло сегодня, чтобы они знали, чего им избегать и с чем бороться. Он говорил в «Круге чтения»: «Зла нет в мире. Все зло в нашей душе и может быть уничтожено» (т. 42, стр. 336). Это значило, что надо измениться каждому человеку, и тогда зло в мире исчезнет само собой. Именно поэтому ему надо было ясно показать людям, в чем это зло выражается в каждой душе и к чему приводит в отношениях между людьми. Толстой взывал к изменению внутреннего мира человека, чтобы таким образом изменить внешний мир. Он убеждал людей, чтобы они возродились сами, возродили мир и сделали бы это сегодня же, не откладывая ни на день и не возлагая надежд на законы прогресса и медленной эволюции. Говоря, подобно древним пророкам, о вневременном и вечном, он был озабочен текущим и злободневным.[15] Получалось таким образом, что его подход к современным вопросам был внеисторическим, его рассуждения отвлеченными, а метод анализа и изображения (как в художественных, так и в публицистических произведениях) — конкретным, острым, действенным, направленным против «власти тьмы», тяготевшей над современным человечеством.

---

[15] О «пророческом» элементе в мировоззрении Л. Толстого см.: А. В. Луначарский. Толстой и Маркс. «Academia», Л., 1924, стр. 14—21.

lib.pushkinskijdom.ru

Л. К. ДОЛГОПОЛОВ

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ РЕАЛИЗМА ПОЗДНЕГО БУНИНА

(ОПЫТ КОММЕНТАРИЯ К РАССКАЗУ «ЧИСТЫЙ ПОНЕДЕЛЬНИК»)

1

Оказавшись в эмиграции, Бунин объективно был поставлен перед выбором: либо овладеть новой — зарубежной — тематикой, перестав при этом быть собственно русским писателем, либо продолжить тематику своего дореволюционного творчества, естественно, ограничивая себя лишь прежними впечатлениями, которые неизбежно со временем превращались бы в воспоминания.

Бунин избрал второй путь. Этим только и можно объяснить безраздельное господство в его эмигрантском творчестве тем и сюжетов русской (но исключительно дореволюционной!) жизни. Он многое здесь переосмысляет, от многих прежних оценок своих отказывается. Россия в рассказах и повестях Бунина эмигрантского периода — совсем не та Россия, с какой мы встречаемся в его дореволюционных произведениях. И дело не только в том, что для Бунина на первый план выдвинулся момент идеализации того, что ранее им осуждалось. Дело также и в том, что изменился сам характер подтекста — того, что не высказывается писателем прямо, но что подразумевается им, что может быть выведено читателем из отдельных намеков, соотношения и взаимоотношения действующих лиц и т. д. Подтекст этот заметно сужается, он охватывает уже не жизнь страны или социального слоя, — он связан теперь исключительно с судьбой отдельного человека, изолированного от среды. Оторванный от родины, с неприязнью и ожесточением встретивший революцию, писатель поневоле был вынужден замкнуться в кругу исключительно интимных тем творчества. Главной для Бунина эмигрантского периода стала тема любви. Причем не просто любви, а любви-страсти, дающей человеку ощущение высшего блаженства, но испепеляющей его душу.

И вот на этом, сравнительно однотонном фоне рассказ «Чистый понедельник» выделяется своей необычностью. Ознакомившись с ним, мы сразу же ощущаем за его несложной фабулой скрытую значительность. Такой значительности мы не чувствуем при чтении других однотипных рассказов Бунина, — скажем, великолепного «Солнечного удара», «Натали», «Баллады» и других, хотя все они написаны на одну тему. За действиями и обликом героев «Чистого понедельника» мы безошибочно угадываем на протяжении всех четырнадцати страниц рассказа присутствие чего-то более существенного, что тонко, с изумительным мастерством, но и изумительной же настойчивостью вплетается Буниным в обычный для него любовный сюжет. Как и во многих других произведениях Бунина 30—40-х годов, герои здесь не имеют имен — это некие «он» и «она» (вернее, «она» и «он»), познакомившиеся незадолго до начала действия на лекции Андрея Белого в Литературно-художественном кружке и находящиеся сейчас во власти обоюдного, но настойчиво сдерживаемого «ею» чувства.

lib.pushkinskijdom.ru

Проведя всего одну ночь вместе, они расстаются, хотя и «расставание» их какое-то необычное. Как правило, Бунин утрачивает интерес к героям после того, как высшее напряжение, выливающееся в любовное сближение, бывает ими пережито. Не то в «Чистом понедельнике»: судьбы героев прослеживаются Буниным и дальше, причем уход героини в монастырь после той единственной, но поворотной в развитии сюжета и роковой для героя ночи, неожиданно получает в наших глазах мотивированное оправдание. Мы не можем сказать с определенностью, чем именно оно мотивировано, но мы чувствуем, что именно к такому финалу подводила нас логика характера этой странной женщины, пленительной и страстной, капризной и сдержанной, которую избрал Бунин героиней своего рассказа. Затаенная, но сильная страсть, живущая в ее душе и постоянно ею сдерживаемая, подчеркивается писателем на протяжении всего повествования. Она и в монастырь-то уходит, чтобы не дать волю себе, еще дальше запрятать бушующую в душе стихию. «Взгляд темных глаз» уловил герой в последнюю с ней встречу, увидев ее уже в монашеском облачении, и эти «темные глаза», в темноту же устремленные, говорят очень о многом, и прежде всего о запрятанной, затаенной страсти, которой — кто знает! — не суждено ли со временем все-таки выплеснуться наружу, затопить, испепелить все вокруг — и себя самое, и своего «названного», так безвольно и покорно принявшего из рук возлюбленной свою, теперь уже навсегда перекалеченную судьбу. Но и эта перекалеченность иная, чем, например, в «Солнечном ударе», где выведена одна только любовная страсть, прикоснувшись к которой герой уже не может быть прежним человеком, не может жить и чувствовать так, как жил и чувствовал до роковой для него — и опять же единственной — ночи, проведенной им со случайной попутчицей. Перекалеченность судьбы героя в «Чистом понедельнике» отодвинута в сторону, завуалирована чем-то более значительным, повеявшим на нас от судьбы героини. Словно огромной тенью прикрыла она в рассказе все остальное, и мы явственно ощутили, что недаром и не случайно Бунин подготовил для нее такой неожиданный для «рассказов о любви» финал — отречение от «мирских» дел, от возлюбленного и уход в монастырь.

И еще одна особенность бросается в глаза при знакомстве с этим бунинским шедевром — полное отсутствие вымышленных имен. Не имен вообще и не имен главных героев только, что свойственно большинству «рассказов о любви», а именно вымышленных имен, что при обилии имен исторических лиц не может не произвести впечатления своеобразной демонстративности. Одно только вымышленное имя имеется в рассказе, имя эпизодического лица, Федора — кучера главного героя. Все остальные имена принадлежат реальным лицам. Это либо заграничные авторы модных произведений (Гофмансталь, Шницлер, Тетмайер, Пшибышевский), либо модные русские писатели начала века — Андрей Белый, Леонид Андреев, Брюсов (как автор романа «Огненный ангел»), либо деятели Художественного театра (Станиславский, Москвин, Качалов, Сулержицкий), либо русские писатели прошлого столетия (Грибоедов, Эртель, Чехов, Л. Толстой); упоминаются в рассказе персонажи «Войны и мира» — Платон Каратаев и Пьер Безухов; однажды упомянуто имя Шаляпина.

В таком окружении действуют нарочито безымянные и, казалось бы, «внеисторические» герои, лишь «вдвинутые» в определенную хронологическую рамку. В конце рассказа Бунин даже точно указывает год, в который происходит действие, хотя хронологическое несоответствие упомянутых в рассказе фактов сразу же бросается в глаза. Очевидно, хронологическая точность занимала его в последнюю очередь. Бунин называет временем действия своего рассказа весну тринадцатого года; подходя к концу повествования, герой как бы невзначай замечает: «Прошло почти

lib.pushkinskijdom.ru

два года с того чистого понедельника... В четырнадцатом году, под Новый год, был такой же тихий, солнечный вечер...» Чистый понедельник — первый понедельник после масленицы, следовательно, действие происходит ранней весной (конец февраля—март). Последний день масленицы — «прощеное воскресенье», в которое люди «прощают» друг другу обиды, несправедливости и т. д. Затем и наступает *чистый понедельник* — первый день поста, когда человек, «очистившийся» от «скверны», вступает в период строгого исполнения обрядов, когда кончаются масленичные гулянья и веселье сменяется строгостью жизненного распорядка и самососредоточенностью. В этот день героиня рассказа окончательно приняла решение уйти в монастырь, навсегда расставшись со своим прошлым. Но все это — весенние обряды. Отсчитав от конца 1914 года «почти два года» назад, мы и получим весну 1913 года.

Однако зимой 1912—1913 года в Москве (и вообще в России) уже не было Андрея Белого. Он жил с марта 1912 года в Бельгии и Германии, изучая антропософию и принимая активное участие в строительстве антропософского храма. Почти прекратил к этому времени свое фактическое существование и Литературно-художественный кружок, на одном из заседаний которого (в декабре, как указывает Бунин, т. е., очевидно, в декабре 1912 года) произошло знакомство героев рассказа. Их одинаково рассмешил Белый, который, по словам Бунина, «пел» свою лекцию, «бегая и танцуя на эстраде». В это время Белый уже никаких лекций в Москве читать не мог.[1]

Однако неточность, допущенная Буниным, не случайна. Сознательно стремится он создать в своем рассказе впечатление не одной только художественной, но и конкретно-исторической достоверности. Он нагнетает детали, характеризующие жизнь русского общества в преддверии мировой войны; вряд ли произвольно единственной датой, названной в рассказе, оказывается четырнадцатый год — год исторического перелома, в который Россия испытала потрясение, приведшее ее к революции и гражданской войне. Результаты этого потрясения, характер новой эпохи обозначились позже. С высоты двадцатипятилетнего пути, пройденного его страной, Бунин и смотрит на Россию предвоенную. Рассказ был написан ровно через тридцать лет после описываемых событий; под ним стоит дата: 1944 год. Это в свою очередь год, когда началось победоносное завершение второй мировой войны, для Советского Союза — Великой Отечественной. Очевидно, по мысли Бунина, Россия снова оказалась на каком-то важном историческом рубеже, и он занят мыслью о том, что же теперь ожидает его родину на ее нелегком пути.

И он обращается назад, пытаясь в границах четырнадцатистраничного рассказа воспроизвести не только разнообразие, но прежде всего пестроту и противоречия русской жизни в период надвигающейся мировой катастрофы. Он суммирует факты и детали, отделенные в действительности несколькими годами, чтобы еще более усилить впечатление пестроты тогдашней русской жизни, разнообразия лиц и людей, не подозревавших, какое великое испытание готовит им история.

1913-й год — последний предвоенный год России. Этот год и избирает Бунин временем действия своего рассказа, несмотря на явное несовпадение его с деталями описываемого московского быта. В сознании людей той эпохи, переживших ее, этот год вырос в исторический «символ» большого значения. 1913-й год делает хронологическим центром своей «Поэмы без героя» Анна Ахматова. Никак и ни в чем не совпадали Бунин и Ахматова в ранний период творчества. А вот теперь они совпали, и

[1] Кстати, уходя в монастырь, героиня избирает знаменитую в те годы Марфо-Мариинскую обитель, выстроенную в начале века по проекту А. В. Щусева и освященную в 1911 году, что опять же не согласуется с лекцией А. Белого в Литературно-художественном кружке.

lib.pushkinskijdom.ru

совпали в самом главном — в оценке эпохи, которая не только была эпохой их молодости, но, как они оба теперь явственно ощутили, и эпохой исторического рубежа.

Как и Бунин, Ахматова широко пользуется в поздний период творчества символикой и широкими обобщениями символического же свойства. Опыт поэзии начала века сказался тут со всей своей силой. Однако мы видим в «Поэме без героя» иную стилистическую систему: то, что для Бунина объект изображения, для Ахматовой — объект размышления. Может быть, поэтому в тяжелых анапестах ее поэмы больше историзма, больше ощущения надвигающейся исторической драмы, хотя, как и у Бунина, это ощущение «опрокинуто» в прошлое, имеет характер своеобразного исторического post scriptum'а.

Но вместе с тем метафорический строй поэмы, характеристика эпохи, несмотря на внутреннюю несоразмерность эпитетов — «блудная» и «грозная» («...в духоте морозной, предвоенной, блудной и грозной...»), — необыкновенно впечатляющи и вполне могут быть отнесены к бунинскому рассказу. Тревогой и неуспокоенностью веет от его страниц. Носительницей же этих свойств — свойств времени — оказывается в значительной степени героиня, безымянная «она», женщина, красивая чувственной, пряной, «телесной» красотой. Не имеющая имени, она предстает перед нами не только в виде совершенного художественного образа, призванного воплотить идею страсти, но и в виде откровенного символа высокого духовного значения, содержанием которого оказывается нечто гораздо более важное, нежели обычная для сборника «Темные аллеи» идея всепоглощающей любви.

2

Стоя у окна в квартире героини, герой размышляет о Москве, разглядывая открывающийся вид, центральной частью которого являлись храм Христа Спасителя и кремлевская стена: «Странный город! — говорил я себе, думая об Охотном ряде, об Иверской, о Василии Блаженном. — Василий Блаженный и Спас-на-Бору, итальянские соборы — и что-то киргизское в остриях башен на кремлевских стенах...»

Важное и на многое намекающее размышление. Москва, а вслед за нею и вся Россия, предстает перед взором героя, а значит и перед взором читателя, как странное и непонятное, но прочное объединение, сочетание двух линий, двух пластов и сфер жизни, двух культурных укладов — западного и восточного, европейского и азиатского. Мысль о том, что Россия по своему внешнему облику, как и по своей истории, располагается где-то на пересечении этих двух линий, двух «сфер» мирового исторического развития — западной и восточной, европейской и азиатской, — эта мысль красной нитью проходит через все четырнадцать страниц бунинского рассказа, в основе которого, вопреки первоначальному впечатлению, лежит законченная историческая концепция, затрагивающая самые основные для Бунина и людей его эпохи моменты русской истории и характера русского человека.

Почти в каждой детали, в намеках и полунамеках, которыми изобилует рассказ, Бунин подчеркивает двойственность, противоречивость уклада русской жизни, сочетание несочетаемого. В квартире героини стоит «широкий турецкий диван», рядом с ним — «дорогое пианино», а над диваном — подчеркивает писатель, «зачем-то висел портрет босого Толстого». Турецкий диван и дорогое пианино — это Восток и Запад, босой Толстой — это Россия, Русь, в ее необычном, чудаковатом и не укладывающемся ни в какие рамки облике. Герой рассказа, «будучи родом из Пензенской губернии», т. е. из самого сердца провинциальной России,

lib.pushkinskijdom.ru

красив, как он сам говорит о себе, «южной, горячей красотой», даже «неприлично красив», — так выразился «один знаменитый актер», прибавивший при этом: «Черт вас знает, кто вы, сицилианец какой-то». Сицилианец родом из Пензенской губернии! Сочетание невероятное, необычное, но вряд ли в контексте рассказа случайное.

Попав вечером, в «прощеное воскресенье», в трактир Егорова, славившийся своими блинами, и пройдя во второй этаж, героиня говорит, показывая на висящую в углу икону: «Хорошо! Внизу дикие мужики, а тут блины с шампанским и богородица троеручица. Три руки! Ведь это Индия!» Та же самая двойственность подчеркивается здесь Буниным: «дикие мужики» — с одной стороны, «блины с шампанским» — с другой, а рядом — Русь, но опять же необычная, как бы сопрягаемая с обликом христианской богородицы, напоминающей буддийского Шиву.[2]

Словно маятник, отклоняется повествование в «Чистом понедельнике» то в сторону Европы, то в сторону Азии, то к Западу, то к Востоку, где-то в середине, в самом центре обозначая трудно уловимую черту, линию, точку России.

Услышав бой часов на Спасской башне Кремля, героиня отмечает: «Какой древний звук, что-то жестяное и чугунное. И вот так же, тем же звуком било три часа ночи и в пятнадцатом веке. И во Флоренции совсем такой же бой, он там напоминал мне Москву...»

И все в Москве — то как в Европе, то как в Азии, то как в Италии, то как в Индии.

С тою же, очевидно, целью подчеркнуть «двуликость», двойственность Москвы и стоящей за нею России введено в повествование имя Грибоедова. Появляется оно в рассказе неожиданно, по случайной, казалось бы, прихоти героини, вдруг вздумавшей отыскать «где-то на Ордынке» дом, в котором обитал некогда автор «Горя от ума». Эта прихоть внешне вполне вяжется с ее взбалмошным характером, но внутренне она несет нагрузку более значительную. Дóма Грибоедова герои наши так и не находят (лишь проезжают по Грибоедовскому переулку), тут же вспоминают, что рядом находится Марфо-Мариинская обитель, и, вспомнив об этом неизвестно к чему, уезжают есть блины с шампанским в трактир Егорова в Охотном ряду.

До чего же густо все переплетено и насыщено в этом рассказе! Здесь рассчитано каждое слово, учтена и несет смысловую нагрузку каждая незначащая деталь. Грибоедов, потому и введенный в рассказ, что он, русский по происхождению, но европеец по образованию и культуре, погиб в Персии, причем в тот самый момент, когда занят был разработкой проекта, по которому можно было бы связать Европу с Азией через Россию и Закавказье. И погиб страшно, зверски убитый рассвирепевшей толпой персов. Персия же, постоянно подчеркиваемая *персидская* красота героини имеют в рассказе совершенно особое символическое значение чего-то грозного, стихийно-страстного, губительного. Затем сама Ордынка, где отыскивается дом Грибоедова, есть не что иное, как бывшее татарское поселение (Ордынка—орда—ордынец). И, наконец, трактир Егорова в Охотном ряду (чисто русское заведение!), где, однако, подают не просто блины, а с шампанским, а в углу висит икона богородицы с тремя руками...

Кстати, на Ордынке же находится и Марфо-Мариинская обитель, широко известная в среде московской интеллигенции начала века тем, что роспись там была выполнена М. В. Нестеровым, причем в традициях,

[2] На самом деле происхождение иконы, на которой изображалась богородица с тремя руками, совершенно иное, ничего общего не имеющее с буддийскими традициями. Никакой «Индии» генетически здесь не было. Но для героини, как, очевидно, и для Бунина, генезис этого странного образа значения не имеет. Берется только внешняя ассоциация, и она-то возводится в принцип.

lib.pushkinskijdom.ru

далеких от канонического религиозного письма. Туда же уходит в конце рассказа «на послушание» и героиня его.[3]

Высшим, наиболее значительным и наиболее глубоким показателем этой двусторонности (или, вернее, раздвоенности) исторического процесса, во власти которой, как считает Бунин, оказалась Россия, выступает в рассказе сама героиня. Двойственность ее облика так настойчиво подчеркивается писателем, что в конце концов возникает вопрос: а не скрывается ли за этой настойчивостью какая-то, не высказанная прямо, но, может быть, главная мысль рассказа?

Отец героини — «просвещенный человек знатного купеческого рода, жил на покое в Твери». Дома героиня носит шелковый архалук, отороченный соболем: «наследство моей астраханской бабушки», — объясняет она (хотя, заметим в скобках, никто ее об этом не спрашивает).[4] Итак, отец — тверской купец, бабушка — из Астрахани. Русская и татарская кровь слились в жилах этой молодой женщины. Глядя на ее губы, «на темный пушок над ними, на гранатовый бархат платья, на скат плеч и овал грудей, обоняя какой-то слегка пряный запах ее волос», герой думает: «Москва, Астрахань, Персия, Индия!»

Причем распределение света и теней в изображении героини таково, что русское, тверское, полученное в наследство от отца, запрятано внутрь, растворено в душевной организации, внешность же целиком отдана во власть восточной наследственности. И сам герой, от лица которого ведется повествование, не устает подчеркивать, что красота его возлюбленной «была какая-то индийская, персидская»: «...смугло-янтарное лицо, великолепные и несколько зловещие в своей густой черноте волосы, мягко блестящие, как черный соболий мех, брови, черные, как бархатный уголь, глаза; пленительный бархатисто-пунцовыми губами рот оттенен был темным пушком; выезжая, она чаще всего надевала гранатовое бархатное платье и такие же туфли с золотыми застежками...»

Это восточная красавица во всем блеске своей не русской, не славянской красоты. И когда она «в черном бархатном платье» явилась на «капустник» Художественного театра и «бледный от хмеля» Качалов с бокалом вина подошел к ней и, «с деланной мрачной жадностью глядя на нее», сказал ей: «Царь-девица, Шамаханская царица, твое здоровье!» — мы понимаем, что это Бунин вложил в его уста собственную концепцию. Ведь ничего нет в облике героини от «царь-девицы», от русского, славянского, фольклорного корня. «Шамаханская царица» — это возможно, естественно. Обращение же «царь-девица» не подходит к внешнему облику героини совершенно. Бунину же важно, крайне необходимо увидеть и подчеркнуть в ней двойственность, двусторонность, сочетание противоречивых и взаимоисключающих черт, он постоянно держит в уме эту необходимость, ни на секунду не забывая о ней, и он вкладывает в уста хмельного Качалова реплику, хотя она идет вразрез с им же созданным образом.

Что же делает эта «шамаханская царица», чем она живет, о чем размышляет? Она играет по вечерам «Лунную сонату» Бетховена, читает

[3] Бунин здесь опять не совсем точен: уйти «на послушание» или «постричься» в Марфо-Мариинскую обитель было нельзя, потому что это не был монастырь в собственном смысле слова. Марфо-Мариинская обитель представляла собой общину, которую содержала на свои средства сестра императрицы великая княгиня Елизавета Федоровна и в которую можно было только вступить. Построена она была на Ордынке по чистой случайности — там продавался земельный участок, купленный Елизаветой Федоровной, но эта случайность опять же приобретает под пером Бунина значение символическое. (Все сведения, касающиеся Марфо-Мариинской обители, получены мною из бесед и переписки с сотрудницей находящейся ныне в здании обители Государственной центральной художественно-реставрационной научной мастерской И. М. Громовой, которой я и приношу свою благодарность, — *Л. Д.*).

[4] Архалук — восточная одежда, род короткого кафтана. И само слово — тюркского происхождения.

lib.pushkinskijdom.ru

Гофмансталя, Шницлера, Тетмайера, Пшибышевского — это все произведения на изысканный европейский вкус. Она дает очень тонкую оценку «Огненному ангелу» Брюсова, причем выбор из русских произведений именно этого романа сделан Буниным также не случайно — в нем нет ничего русского, он целиком построен на материале европейского средневековья. Внезапно уйдя с концерта Шаляпина, она объясняет свой поступок: «Не в меру разудал был. И потом желтоволосую Русь я вообще не люблю».

Отлично выработанный, отшлифованный (хотя односторонний) запас европейской культуры запрятан в душе этой «шамаханской царицы».

Еще более откровенен Бунин в диалоге героев по поводу их будущего. Настаивая на своей любви и выражая готовность ожидать согласия стать его женой, герой рассказа горячо утверждает, что только в любви к «ней» для него счастье. И слышит спокойный ответ: «Счастье наше, дружок, как вода в бредне: тянешь — надулось, а вытащишь — ничего нету». «Это что?» — спрашивает герой настороженно и опять получает в ответ: «Это так Платон Каратаев говорил Пьеру». И тогда он машет в отчаянии рукой: «*Ах, бог с ней, с этой восточной мудростью!*»

Очень важный диалог, и важен он прежде всего своей скрытой иносказательностью. Действительно, откуда взялся здесь этот эпитет — *восточная мудрость*? Ведь ничего специфически восточного ни в облике Платона Каратаева, ни в содержании его речей, ни в приведенной пословице нет. Ярко подчеркнуты Л. Толстым созерцательность, нравственная пассивность Каратаева, — но как все это связано с понятием *восточной мудрости*?

Однако связь тут, как оказывается, прямая, и ведет она свои истоки от той оценки, которая дана была в начале века демократической критикой толстовской теории «неделания» и «непротивления злу насилием». Следы знакомства Бунина с этой критикой мы без труда обнаруживаем в его известной книге «Освобождение Толстого», над которой он усиленно работал в середине 1930-х годов.[5] Наиболее законченным образом в художественной системе Толстого, воплотившим идеи «неделания» и «непротивления», и явился, как известно, образ Платона Каратаева.

Для самого Толстого Восток служил олицетворением неподвижности и исторического застоя. Об этом он прямо сказал в статье 1863 года «Прогресс и определение образования». Эту статью и имел в виду В. И. Ленин, когда писал в работе «Л. Н. Толстой и его эпоха» (1911): «...именно идеологией восточного строя, азиатского строя и является толстовщина в ее реальном историческом содержании. Отсюда и аскетизм, и непротивление злу насилием, и глубокие нотки пессимизма...»[6] «Нотки пессимизма» мы и обнаруживаем без труда в приводимой Буниным фразе Платона Каратаева.

Суждения о «восточной неподвижности», дурно повлиявшей на психику русского человека, высказывал и Горький, например в статье «Две души» (1915), получившей в свое время широкую известность. Статья Горького имела полемический характер и была неправомерно заострена в своих выводах, касавшихся душевных свойств русских людей. Главными пороками Горький называет здесь элементы «социального пессимизма», «непротивления», созерцательного отношения к жизни. Источники всех этих и подобных им свойств Горький находил в «психологической атмосфере» восточных стран, воспринятой Россией, причем понятия Востока,

---

[5] На это же указал в своих примечаниях О. Михайлов (см.: И. А. Бунин, Собрание сочинений, т. IX, Гослитиздат, 1967, стр. 569—570).

[6] В. И. Ленин о литературе и искусстве. Изд. 4-е, изд. «Художественная литература», М., 1969, стр. 234. Правда, в этой же статье В. И. Ленин подчеркивал, что в настоящее время под ударами революционных событий «восточной» неподвижности приходит конец.

lib.pushkinskijdom.ru

Азии, «восточного строя души» употребляются Горьким условно, скорее в морально-психологическом, чем в конкретно-социальном или в конкретно-географическом смысле. Отсюда, с «Востока», утверждает Горький, и пришли в Россию названные выше черты душевного склада, которые он считает глубоко обидными для русского человека. Именно здесь он видит источник теории «непротивления». Не называя ни имени Толстого, ни имени Платона Каратаева, но имея в виду и того и другого, Горький утверждает: «Бегство от мира, отречение от действительности обыкновенно прикрывается желанием „личного совершенствования"... В существе своем это „личное совершенствование" знаменует оторванность от мира, вызывается в личности ощущением ее социального бессилия...»[7] Такое ощущение и преобладало, по мысли Горького, в психике «человека Востока».

Под воздействием подобных оценок толстовского учения, надо полагать, и возникла применительно к словам Платона Каратаева формула «восточной мудрости» в рассказе Бунина. Употребленная с нарочитой, ничем внешне не обусловленной подчеркнутостью, она должна была, очевидно, лишний раз послужить указанием на двойственность внутреннего мира героини. Но именно ее внешняя необусловленность, необязательность обращает на нее внимание. Это тот «нажим пера», не заметный только у больших художников, у которых он «прикрыт» оригинальной концепцией жизни.

Помимо этого характеристика этики Платона Каратаева как «восточной мудрости» может иметь в «Чистом понедельнике» и полемический подтекст. Бунин и в эмиграции находится целиком во власти споров и полемик начала века. Демократическая критика противопоставляла «социальной пассивности» толстовской проповеди социальную действенность и общественную активность. Судьбой героини, как и репликами возлюбленного, Бунин демонстративно отстраняется от подобной позиции и прямо оспоривает ее.[8]

Итак, «она» исповедует «восточную мудрость» непротивления. Однако не созерцательность и социальная пассивность характеризуют ее в первую очередь, а именно двойственность — натуры, происхождения, духовного склада, пристрастий.

«Подстроен» под героиню и герой рассказа. Он мельче ее, он вообще фигура «страдательная», зависимая; и естественно, что свет, «излучаемый» им, есть свет отраженный. Он как бы упрощает ту двойственность, на которой прочно «базируется» внутренний мир героини; сицилианец пензенского происхождения, он, получив от возлюбленной распоряжение явиться к ней на следующий день к десяти часам вечера, бодро отвечает: «Ол райт!», — и в этом английском возгласе мы явственно чувствуем сниженные и упрощенные до интеллигентского просторечия все те же европейские пристрастия героини.

---

[7] М. Горький. Статьи. 1905—1916 гг. Изд. «Парус», Пгр., [1916], стр. 197.

[8] Расхождение Бунина с Горьким по отношению к Востоку и «восточной мудрости» имеет давний характер. Еще в рассказах Бунина 1910-х годов («Соотечественник», «Отто Штейн» и др.) Восток выступает в могущественном и величественном виде некоей прародины человечества, от которой веет дыханием всеобщей изначальности. Прямо протягивает от него Бунин нити к современной России, как бы намекая на скрытую, но в высшей степени значительную, хотя таинственную связь, существующую между патриархальной Русью и современными восточными странами. Интересно и содержательно написал об этом недавно В. А. Келдыш (см.: Русская литература конца XIX—начала XX в. 1908—1917. Изд. «Наука», М., 1972, стр. 107). «Чистый понедельник» и следует рассматривать в этом отношении как заключительный этап в развитии бунинской идеи России, стоящей на исторической грани двух миров, двух типов «психологического уклада». Эта двойственность, считает Бунин, будет преодолена его страной, причем в процессе преодоления неизбежно будут отвергнуты обе тенденции. Только тогда Россия по-настоящему найдет себя и свою судьбу.

lib.pushkinskijdom.ru

3

Сочетание восточного и западного начал и свойств натуры создает в облике героини причудливое, только в России возможное слияние противоположных жизненных привычек и особенностей характера. Какая-то тайна скрывается в глубинах ее психики и ее пристрастиях, необычных, невероятных, сотканных из несовместимых, казалось бы, черт.

Все в этом рассказе имеет два смысла: один — прямой, художественно-непосредственный, вытекающий из развития фабулы, и другой — скрытый, символический, глубоко запрятанный в подтекст, хотя ежесекундно нами ощущаемый.

И в этом отношении, на фоне странных и непонятных для героя противоречий, из которых соткан духовный облик героини, получает большое значение настойчиво подчеркиваемое и, как мы увидим, для общего замысла Бунина в высшей степени важное ее внимание ко всему, что связано с древней Русью.

Правда, сама эта древняя Русь, упоминание которой в «Чистом понедельнике» оказывается столь же частым, как и упоминание Персии, Индии и всего восточного, подается Буниным в настолько идеализированном и стилизованном виде, что становится ясно: введена она в рассказ не столько в соответствии с логикой действия, сколько в соответствии с логикой писательского замысла. Это никакая не древняя Русь в собственном смысле слова, а некий общий символ, условный знак того высокого и светлого, но вместе с тем патриархального идеала, к которому устремлена героиня, внешне ведущая вполне праздный образ жизни.

С первых же страниц рассказа мы явственно ощущаем напряженный процесс поисков некоего идеала, протекающий в ее душе, прикрытый, однако, слоем беззаботного, с налетом декадентской пряности, времяпрепровождения. Герой, от лица которого ведется рассказ, не перестает удивляться: и тому, что его возлюбленная посещает кладбища, в частности раскольничьи, и тому, что она прекрасно разбирается в атрибутах раскольничьей обрядовости; и ее пристрастию к религии. Более же всего он удивился, когда в ночь на понедельник — тот самый «чистый понедельник», в который она приняла твердое решение уйти в монастырь, — она внезапно оставила его у себя... Безвольный и несамолюбивый, он покоряется, хотя чувствует, что тут назревает какая-то драма. Она же цитирует древнерусские летописи, тут же комментируя их, рассказывает о похоронах раскольничьего «архиепископа», посещает кремлевские соборы, подробно передавая свои впечатления. И все эти детали несут на себе вполне определенную «идеологическую» нагрузку.

Из них особенной значительностью выделяется одна — рассказ героини об испытании «блудом», которое послал бог жене муромского князя Павла. «Был в русской земле город, названием Муром, в нем же самодержствовал благоверный князь, именем Павел. И вселил к жене его диавол летучего змея на блуд. И сей змей являлся ей в естестве человеческом, зело прекрасном...» Однако выдержала женщина посланное ей испытание, не поддалась соблазну и была вознаграждена за свою стойкость: «Когда же пришло время ее благостной кончины, умолили бога сей князь и княгиня преставиться им в един день. И сговорились быть погребенными в едином гробу. И велели вытесать в едином камне два гробных ложа. И облеклись, такожде единовременно, в монашеское одеяние...» [9]

Какая-то скрытая многозначительность чудится в этом пересказе, несмотря на всю условность введения его в текст повествования, посвященного предреволюционной России. Сдерживающей силой веет от слов

[9] Здесь Бунин пересказывает один из многочисленных вариантов памятника XV века «Повесть о Петре и Февронии».

lib.pushkinskijdom.ru

героини, пересказывающей известный сюжет. Тем более, что двумя страницами ранее речь шла о совершенно аналогичном искушении, перед лицом которого, как оказывается, находится сама героиня, также отводящая его в сторону. «Приезжая в сумерки, — рассказывает герой, — я иногда заставал ее на диване только в одном шелковом архалуке, отороченном соболем... сидел возле нее в полутьме, не зажигая огня, и целовал ее руки, ноги, изумительное в своей гладкости тело... И она ничему не противилась, но все молча. Я поминутно искал ее жаркие губы — она давала их, дыша уже порывисто, но все молча. Когда же чувствовала, что я больше не в силах владеть собой, отстраняла меня, садилась и, не повышая голоса, просила зажечь свет, потом уходила в спальню. Я зажигал, садился на вертящийся табуретик возле пианино и постепенно приходил в себя...»

Очевидна связь между этими двумя моментами — «Повестью о Петре и Февронии» и тем, что происходит в рассказе. Древняя Русь и Русь новая, страна летописей, раскольников, богатырей Пересвета и Осляби и Россия XX столетия, находящаяся в преддверии мировой войны, с ее откровенностью нравов, со всей пестротой и беззаботной суетой жизни — театральными «капустниками», модернистской литературой, модными лекциями и романами, Леонидом Андреевым и Шаляпиным, ресторанами, блинами с шампанским и трактирами, в которых висят иконы с изображением богородицы с тремя руками, — как бы сливаются, связываются, образуя единую цепь превращений и видоизменений. И хотя, по мысли Бунина, культура страны и нравственный облик человека находятся в начале XX века в состоянии измельчания и упадка, известная повторяемость в истории России отмечается им достаточно прямолинейно. «Кто-то» неведомый как бы «искушает» ее постоянно, и постоянно она должна находить в себе все новые силы противостоять искушению.

Оказавшись между двух огней — Западом и Востоком, в точке пересечения противостоящих исторических тенденций и культурных укладов, Россия сохранила вместе с тем в глубине своей истории специфические черты национальной жизни, непередаваемая прелесть которой для Бунина сосредоточена в летописях — с одной стороны, и в религиозной обрядовости — с другой. Стихийная страстность, хаотичность (Восток) и классическая ясность, гармония (Запад) синтезируются в патриархальной глубине национально-русского самосознания, согласно Бунину, в некий сложный моральный комплекс, в котором главенствующая роль отводится сдержанности, многозначительности, — но не явной, не бросающейся в глаза, а скрытой, затаенной, хотя по-своему глубоко и основательно осмысленной. Это была новая для Бунина концепция России, к которой пришел он уже в эмигрантский период жизни и которая противостояла в его сознании революции как началу, не имеющему будто бы истоков в русской истории.

Под таким углом зрения мы и воспринимаем безымянную героиню «Чистого понедельника» — стихийно-страстную, но и многозначительно-сдержанную, неторопливо, но напряженно проходящую сквозь суету жизни, в которой она упорно отыскивает свое предназначение, исподволь укрепляясь в мысли о смирении и монастыре. Она появляется на страницах рассказа уже с этой мыслью, уже с готовым и твердым, но пока еще запрятанным решением. Оно-то и делает — сразу же! — образ героини не по-бытовому значительным, возвышающимся над любовной драмой, лежащей в основе сюжета. Не столько сама по себе героиня интересует в этом рассказе Бунина, сколько то, что она носит в душе, — мысль о монастыре, о пострижении, об отказе от «мирских» благ и соблазнов, о слиянии с допетровской Русью. Именно поэтому Бунин и строит рассказ так, что он превращается, по существу, в постепенное раскрытие этого ее решения, в процессе которого мы отчасти знакомимся и с мотивами, при-

lib.pushkinskijdom.ru

ведшими «шамаханскую царицу» к столь неожиданному для сборника «Темные аллеи» символическому финалу.

Известно, что для Бунина художественное творчество никогда не было средством общественной борьбы, каким оно было, скажем, для Горького. До какой бы резкости он ни доходил в своих оценках общественного состояния России, как бы ни был критичен и разоблачителен пафос его произведений, субъективно он всегда оставался (или во всяком случае стремился остаться) в стороне от открытой борьбы.

Такая позиция при глубокой критической направленности бунинского творчества 1910-х годов грозила стать почвой драматического конфликта с эпохой, с временем; этот конфликт и проявил себя во всей силе после 1917 года и отъезда Бунина в эмиграцию. Но и ранее позиция Бунина приводила в недоумение многих его современников, в частности того же Горького («...не понимаю — как талант свой, красивый, как матовое серебро, он не отточит в нож и не ткнет им куда надо?» — писал Горький еще в 1901 году Брюсову).[10] Никакого противоречия, однако, тут не было. В сознании Бунина существовало представление о двух, никак не перекрещивающихся сферах деятельности, условно говоря — «политической» и «творческой». Эта была целая концепция, создававшаяся на основе очень непростого отношения Бунина к процессам, происходящим в европейской истории на рубеже XIX и XX веков. Ведь даже в годы революции, встретив ее с враждебностью, Бунин не позволил себе (за редкими и незначительными исключениями) открыто выявить свои политические симпатии и антипатии в художественных произведениях. Всеми силами он пытался изолировать их от бушующих страстей. Лишь иносказательно проникает отсвет его гражданской позиции в рассказы и повести.

Однако в силу изменившихся исторических условий и обстоятельств эмигрантской жизни оставаться на прежних литературных позициях — позициях *критического реализма* — уже было для Бунина невозможно. Но нельзя было и изменять себе, т. е. прямо допустить политику в литературу. И он вырабатывает средство, постепенно доводя его до совершенства, которое и становится в условиях эмигрантского существования «спасительным»: он *полностью изменяет акценты художественного творчества*, приводя их в соответствие с новым взглядом на Россию, который и формируется под знаком отрицательно-неприязненного отношения к революции. Теперь это была для Бунина уже «старая» Россия, страна, по-прежнему остававшаяся его родиной, но ушедшая в свое историческое прошлое. И если раньше он воспринимал ее (в главных аспектах ее общественного развития) критически, то теперь такое отношение либо нейтрализуется, либо Бунин открыто становится на почву идеализации. Причем, повторяю, меняя акцент, меняя «минус» на «плюс», он стремится удержаться в рамках исключительно художественных приемов творчества. Элемент художественности в эмигрантских рассказах и повестях Бунина по своему «удельному весу» действительно высок и значителен. Поэтому-то его творчество эмигрантского периода оказалось приемлемо и доступно нам; общественная позиция писателя задрапирована здесь, «запрятана» в подтекст, она лишилась своей остроты, зато особую значительность приобрели художественное мастерство и стилистическая отточенность в изображении тех или иных психологических ситуаций и нравственных конфликтов.

При этом, естественно, подтекст и умение вскрывать и расшифровывать его иносказательный смысл приобретают для нас особое значение. Ведь именно подтекст становится, по существу, единственным средством

---

[10] М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 28, Гослитиздат, М., 1954, стр. 153.

lib.pushkinskijdom.ru

выражения исторической позиции писателя, которая и оказывается его гражданской позицией. Д. С. Лихачев справедливо отмечает в книге «Поэтика древнерусской литературы»: «С чувством времени связано и чувство истории. У одних писателей это чувство истории сильнее, у других слабее». В качестве примера «сильного» выражения чувства истории Д. С. Лихачев как раз и приводит Бунина, замечая, что интерес к истории «поглощает его целиком», особенно усиливаясь «в произведениях Бунина в его эмигрантский период. Для Бунина-эмигранта все, что происходило когда-то в России, ее быт, ее люди, — *не просто прошлое, но и история*».[11] Очень верное и точное замечание; другое дело, что выявить этот исторический подтекст в силу специфики теперешней художественной манеры Бунина оказывается делом не простым. Здесь надо идти обходными путями, ставя вопрос не о внешних очертаниях, а о самом характере, о внутренней сущности того (по-преимуществу нравственно-психологического) конфликта, который кладется теперь Буниным в основу рассказов и повестей.

4

Мысль о России, ее истории и ее будущем органична для Бунина. Все его творчество есть непреложное служение этой теме. Правда, оказавшись в эмиграции, он видит дореволюционную Россию не такой, какой он видел ее, скажем, в «Деревне», «Суходоле», «Ночном разговоре». Он романтизирует ее, выводит за сферу подлинных общественно-исторических конфликтов. Из поля зрения Бунина исчезает крестьянин, мужик — главный герой его творчества 1910-х годов. Понятие *народной* России неразрывно связано было у Бунина в то время с представлением о стране *крестьянской, мужицкой*. В «Суходоле» (1911) этот аспект несколько видоизменяется: речь идет здесь уже о единой мужицко-дворянской России, о неразрывности связей и национальных интересов мужика и барина.

Исчезновение из творчества Бунина периода эмиграции «мужика» привело к образованию иной, новой общественно-этической концепции России. Слои «интеллигентский» и «полуинтеллигентский», дворянский и просвещенный купеческий, находятся теперь в центре внимания, из их среды избирает Бунин героев и черпает конфликты.

Иным становится и стиль творчества: Бунин воспринимает Россию и ее прошлое не в свете конкретно-исторических, социальных противоречий, а подходит к ней, к русскому дореволюционному быту со стороны многозначно-символической. Иные черты приобретает и понятие *народной* России: оно также становится условным и обобщенно-символическим.

Отходя от конкретно-исторической концепции России, Бунин видит теперь ее (в «Чистом понедельнике» во всяком случае) стоящей на границе двух враждебных, но с одинаковой силой воздействующих на нее миров — западного и восточного, европейского и азиатского. Взгляд этот сам по себе не нов. Такой видел Россию в конце XIX века Владимир Соловьев; такой видели ее символисты, особенно же — Белый (роман «Петербург»); такой видел ее в повестях «Крестовые сестры», «Пятая язва» А. Ремизов. И вот теперь, в середине 1940-х годов, такой же увидел Россию Бунин. Это вовсе не значит, что он стал последователем Владимира Соловьева или поплелся в хвосте за символистами, когда сами они уже покинули сцену жизни. Дело гораздо сложней: Бунин здесь на пороге создания новой — общественно-этической — концепции страны и ее судьбы.

---

[11] Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 2-е, изд. «Художественная литература», Л., 1971, стр. 243 (курсив мой, — *Л. Д.*).

lib.pushkinskijdom.ru

В течение долгих лет оторванный от родины, но не расставшийся с нею мысленно, Бунин самими условиями эмигрантской жизни был приведен к многозначному и обобщенно-символическому стилю повествования. Склонность его к обобщенной символике мы наблюдаем еще в дореволюционном творчестве, в таких рассказах, например, как «Ночной разговор» (1911), «Господин из Сан-Франциско» (1915), «Петлистые уши» (1916). Особенно показателен рассказ «Господин из Сан-Франциско»: здесь, так же как и в «Чистом понедельнике», герои не имеют имен, а все повествование ведется в нарочито обобщенной, символической манере.

В анализируемом рассказе эта манера еще более усилена, многозначность подчеркнута, но и с большей демонстративностью «опрокинута» в быт, который сам приобретает благодаря этому условно-символический характер. Бунин видит Россию издалека; теперь это страна его прошлого; он вспоминает о ней. Воспоминания затемняют реальные черты, затушевывают противоречия, сглаживают все неприятное. Наоборот, синтезируются черты и мотивы нейтральные, уводящие в сторону от неприятных воспоминаний; они гипертрофируются, занимая постепенно всю сферу художественного творчества.

Так возникает и становится единственной значительной темой тема любви. Символика здесь была неизбежна, неизбежны были и обобщения, — как неизбежна была идеализация и даже своеобразная «эстетизация» отдельных черт русского быта, главным образом тех, которые оказались связанными в той или иной степени с допетровской Русью: «патриархальность» ее имеет в рассказе Бунина откровенно условный и символический характер. Справедливо охарактеризовал условность и символическую многозначность бунинских персонажей периода «Темных аллей» О. Михайлов. Самых разных людей встречаем мы на страницах этого сборника, отмечает он, «но ничего, ничего буквально, что бы указывало на их занятия, обязанности, деловые и творческие интересы, мы не отыщем. Они делают „что-то“, „откуда-то“ приезжают, „чем-то“ заняты — это мало трогает автора. Их социальная принадлежность, равно как их имена — условны, случайны, необязательны: поручик или композитор, „он“ или „я“, Алексей Алексеевич или Петр Петрович. Это любовники по-преимуществу, люди огромного эмоционального и чувственного накала».[12]

Однако О. Михайлов (как и его предшественник М. Иофьев)[13] не выводит эту условность за пределы «быта», за рамки одних только индивидуальных переживаний и судеб.[14] Исключения здесь не допускаются, все поздние рассказы Бунина оказываются написанными по одной «принципиальной схеме». Последовательно проведенный, такой подход на какой-то стадии действительно приблизит нас к пониманию характера бунинского творчества позднего периода; но на следующей стадии он, уже неизбежно абсолютизированный, может оказаться тормозом. По инерции мы будем видеть только «личным» и «бытовым» то, что в силу своей символической многозначности на деле является «внеличным» и по-своему историческим. Ведь Бунин не просто пишет о «несчастной», трагической любви. Он создает обобщенно-психологический, а в наиболее серьезных

---

[12] И. А. Бунин, Собрание сочинений в девяти томах, т. VII, изд. «Художественная литература», М., 1966, стр. 354 (примечания).

[13] См. его статью «Поздняя новелла Бунина» в кн.: М. Иофьев. Профили искусства. Изд. «Искусство», М., 1965.

[14] В очерке творчества Бунина, вышедшем через год после того, как были напечатаны цитированные примечания, О. Михайлов остается на той же точке зрения. Бунин выступает в этом очерке преимущественно певцом «слепой страсти», «роковой любви», в чем критик видит лишь следование мопассановской традиции, без обиняков называя позднего Бунина «русским Мопассаном» (О. Н. Михайлов. Иван Алексеевич Бунин. Очерк творчества. Изд. «Наука», М., 1967, стр. 150, 151, 166).

lib.pushkinskijdom.ru

случаях и своеобразно исторический тип человека XX столетия, в котором национальные русские черты возведены до черт общеевропейских, а сам драматизм судьбы преподносится как характерная черта эпохи в целом. Для Бунина это эпоха всего XX столетия, без подразделения на предреволюционную и послереволюционную. «Трагический душевный надлом», переживаемый, по замечанию М. Иофьева, героями бунинских рассказов,[15] есть по существу своему не только и, пожалуй, не столько «надлом» их личной жизни; это «надлом» всей эпохи, надлом истории, если взглянуть на нее в свете мировых войн и революций, крутых поворотов, безжалостно ломавших судьбы людей. Отсвет этого драматизма — «сверхличного», «надбытового», исторического — лежит на всех рассказах Бунина 1920—1940-х годов.

В книге воспоминаний «Трава забвения» В. Катаев приводит исполненную негодования филиппику Бунина, направленную против Достоевского, которого Бунин очень не любил, считая его источником многих бед и «пороков» XX столетия. «Вот откуда, — говорил Бунин, — пошло все то, что случилось с Россией: декадентство, модернизм, революция, молодые люди, подобные вам, до мозга костей зараженные достоевщиной, — без пути в жизни, растерянные, душевно и физически искалеченные войной, не знающие, куда девать свои силы, способности, свои подчас недюжинные, даже громадные таланты...»[16] Приведя эти слова, В. Катаев неожиданно заключает: «Может быть, он первый в мире заговорил о потерянном поколении». В неожиданности заключения имеется, однако, своя оправданность. В. Катаев одной фразой намечает здесь важнейшую перспективу, которая может помочь нам многое понять в существе драматизма (казалось бы, исключительно любовного свойства) поздних бунинских рассказов и судеб их героев — перекалеченных, надломленных, неустроенных. Она обрисовывает тот общеевропейский фон, ту идеологическую (но опять же общеевропейскую) атмосферу, в которой жил и творил Бунин в 1920-е, 1930-е и 1940-е годы. Эта атмосфера неустроенности, трагических судеб, растерянности, отсутствия надежд и перспективы не могла не оказать воздействия на писательское мышление Бунина. Оставаясь в русле родной и близкой ему русской тематики, Бунин двигался в разработке характеров своих персонажей в общеевропейском русле, в котором едва ли не главное место принадлежало идеологии и философии «потерянного поколения». Тупики, к которым неизбежно, с роковой последовательностью приходят герои рассказов Бунина эмигрантского периода, сродни тупикам, к которым приходят в течении своих жизненных судеб герои Хемингуэя, Ремарка, Олдингтона. И там и здесь любовь оказывается единственной ценностью, дающей человеку ощущение блаженства и счастья; но и там и здесь, сопровождаемый полной отдачей всех душевных сил, любовный конфликт оборачивается трагедией: чувство, испытанное в такой полноте, оказывается противопоказанным быту, «мирному», естественному течению жизни, буржуазной морали. Ему нет там места; подняв человека высоко над повседневностью, оно, давая ему ощущение высшего блаженства, лишает его в то же время жизненной опоры, жизненной устойчивости. Герой (или героиня) либо гибнет, либо стареет на много лет, либо просто уходит неизвестно куда со страниц рассказа, но во всех случаях переживает трагедию, делающую его (или ее) непригодным к активному участию в жизни.

Этому сближению Бунина с чуждой ему как русскому писателю идеологией «потерянного поколения» способствовали обстоятельства и его личной судьбы. Оторванный от родины, от близкой и привычной среды,

---

[15] М. Иофьев. Профили искусства, стр. 313.

[16] Валентин Катаев. Святой колодец. Трава забвения. «Советский писатель», М., 1969, стр. 214.

lib.pushkinskijdom.ru

прекрасно понимая, что это уже навсегда, Бунин не мог, хотя бы неосознанно, не рассматривать свое пребывание за границей сквозь призму общего неблагополучия жизненной атмосферы послевоенной Европы. Мироощущение Бунина, и без того противоречивое, склонное к драматическим коллизиям, «психологический настрой», который сопровождал его в годы эмиграции, не могли не получить точек соприкосновения с мироощущением того героя, который с такой силой и таким невиданным успехом входил на рубеже 1920—1930-х годов в сознание европейского читателя. Сближение тут было неизбежным. И мы чувствуем эти точки соприкосновения уже начиная с повести «Дело корнета Елагина» и рассказов 1920-х годов.

Сам Бунин, как мы видели, склонен был связывать это общее неблагополучие с влиянием Достоевского, с одной стороны, и революции — с другой. Однако вопрос о соотношении бунинского творчества эмигрантского периода с царившей в Европе атмосферой упадка сил и неустроенности должен решаться в более широкой исторической перспективе.

5

В «Чистом понедельнике», написанном в конце второй мировой войны, когда идеология «потерянного поколения» уже изжила себя, когда Россия, оказавшись в неимоверно тяжелых условиях навязанной ей войны, уже выходила из схватки победительницей, Бунин идет дальше, предпринимая попытку пересмотреть свою прежнюю позицию как позицию безысходности и бесперспективности, задним числом отыскать для России «выход», наметить для нее возможную перспективу, которая стала бы в то же время и личной перспективой для героини рассказа.

На это особое положение «Чистого понедельника» среди других бунинских «рассказов о любви» (создававшихся преимущественно в 1920—1930-е годы) еще не обращалось должного внимания. В книге В. Афанасьева «И. А. Бунин. Очерк творчества» (1966) о нем просто не упоминается. Что касается М. Иофьева и О. Михайлова, то для них «Чистый понедельник» не является исключением. Правда, О. Михайлов в примечаниях, на которые я указывал, как будто склонен выделить этот рассказ (во всяком случае героиню, справедливо отмечая значительность ее характера), но дальше общих предположений не идет и он. Таким же намеком ограничивает себя и А. Волков, хотя он шире своих предшественников смотрит на творчество Бунина эмигрантской поры. Справедливо заметив, что «Чистый понедельник» стоит «особняком» среди поздних рассказов Бунина, он, однако, тут же забывает о нем и не только не показывает, в чем состоит эта *необычность*, но ни разу больше не упоминает его в книге.[17]

Узловой же характер проблем, поставленных Буниным в этом рассказе, не может вызвать сомнения. Многозначность и расширительность подтекста здесь таковы, что они неизбежно приводят нас к мысли о *символическом иносказании*. И прежде всего это относится к образу героини. Двойственность ее облика прямо проецируется в рассказе на двойственность облика страны, России. Впечатление, выносимое от этих двух образов-символов, однозначно. Облик героини и облик страны как бы синтезируются, почти сливаются, взаимно поясняя и дополняя друг друга. Образуется как бы единый символ, в котором прочно слиты черты личные, индивидуальные и «общие», национальные и даже шире — национально-исторические. Двойственность натуры героини, объединение (причем

[17] См.: А. Волков. Проза Ивана Бунина. Изд. «Московский рабочий», [М.], 1969, стр. 358.

lib.pushkinskijdom.ru

именно объединение, а не противоборство) в ней черт западных и восточных, европейских и азиатских дает где-то в середине рассказа резкий и неожиданный, но с точки зрения его идеологической конструкции вполне оправданный уклон в сторону древней Руси. Выявляется как бы *третья сторона* ее облика, выступает на сцену *третья сила*, которая и оказывается в конечном итоге главной, основной. Она, эта третья сторона облика героини, определяет и ее поступки, в числе которых решающим оказывается уход в монастырь. На недоуменный вопрос героя, откуда его возлюбленная знает о деталях старообрядческого похоронного обряда, героиня многозначительно отвечает: «Это вы меня не знаете». Он, считающий себя «женихом», а на возлюбленную смотрящий как на «невесту», не знает ее совершенно. Ее символический ответ таит в себе, по мысли писателя, намек на ту огромной важности работу, которая совершается в ее сознании и которая приводит ее в конце концов к мысли о монастыре. В контексте всего рассказа это значит — к мысли о необходимости отказа от той двойственности, которая составляет сущность ее происхождения, ее натуры и даже внешнего облика. Отказ же от двойственности подразумевает полную отдачу себя во власть *третьей силы*, символизирующей в рассказе начало национальное, не затронутое «иноземными» воздействиями. Такой поворот, внешне неожиданный, в эволюции образа героини ощущается как известная нарочитость; но ощущается так лишь до тех пор, пока мы воспринимаем рассказ в буквальном смысле. Как только мы переведем бунинские образы в план символически-иносказательный, расширительный, искусственность исчезает, ее место заступает нравственно-историческая концепция, касающаяся судьбы не одного человека, а всей страны в целом.

«Чистый понедельник» — рассказ не только об отдельном человеке и не только об испепеляющей любовной страсти. Это рассказ и о России — о ее дореволюционном настоящем и возможном, желаемом будущем. Недаром Бунин, как я уже говорил, в отступление от принципов поэтики, положенных в основу сборника «Темные аллеи», заставляет вымышленных героев действовать на фоне конкретной исторической обстановки. Он путает детали, смешивает даты, но не в этом главное. Он стремится представить Россию во всей пестроте и бездумности ее дореволюционного интеллигентского быта. Он тоскует в эмиграции по этому быту, досконально ему знакомому и с проникновенной любовью описанному. Он даже готов примириться с существованием «декадентов» — Брюсова, Андрея Белого, выносить которых раньше, в дореволюционные годы, он мог с большим трудом. Более того. Само описание предвоенной Москвы и времяпрепровождения героев несет на себе заметный налет декадентской «красивости», утонченного эротизма и эстетизма. И хотя герои Бунина — не участники, а всего лишь зрители «декадентского действа», они по своим склонностям и симпатиям оказались прочно втянутыми в него.

Его герои— это элита русского предреволюционного буржуазного общества; это купеческие дети, которым нажитое отцами состояние позволяет вести праздный образ жизни. Весьма привилегированное заведение представляла собой и Марфо-Мариинская обитель, куда уходит в конце героиня рассказа. Ее официальной покровительницей, как говорилось выше, была упоминаемая в рассказе великая княгиня Елизавета Федоровна, вдова убитого И. Каляевым в 1904 году дяди царя и генерал-губернатора Москвы Сергея Александровича.

Таким образом, мы имеем в «Чистом понедельнике» дело не с безучастным отношением писателя к жизненному материалу. Симпатии Бунина выражены здесь с достаточной отчетливостью; он изображает «сливки» русского буржуазно-дворянского общества. Но большая его заслуга в том, что он изображает его уже полностью во власти гнетущей

lib.pushkinskijdom.ru

тревоги и ожидания, ищущим спасения от надвигающихся потрясений, террористических актов и покушений.

Здесь еще сохранена неприязнь и к Брюсову, и к Белому, но она уже лишена воинственности. И Брюсов, и Белый стали для Бунина явлениями эпохи, которая была и его эпохой. Она окончилась взрывом, революцией, в которой Бунин увидел воплощение хаоса, безначалие, всеобщее разрушение. И вот теперь, по прошествии двадцати пяти лет, уже со многим примирившись, погасив в себе озлобленность, Бунин задним числом как бы отыскивает для России иной возможный путь, иной возможный выход из предреволюционной сумятицы жизни — путь смирения, обуздания стихий, монастырского послушания и патриархальности. Ибо только так, полагает Бунин, Россия могла бы выйти за пределы своей срединной, западно-восточной обреченности, найти выход к исконно национальным, допетровским истокам истории. (О допетровской Руси героиня рассказа говорит с нескрываемым восхищением).

Монастырь выступает в рассказе антитезой не показанной прямо, но предощущаемой революции. Правда, антитезой запоздалой, что, впрочем, не мешает Бунину отнестись к своей концепции со всей художественной основательностью. Мысль эта присутствует в «Чистом понедельнике» в символически-иносказательном образе стихийной страсти, которую носит в душе героиня рассказа. Заметим: страсть эта не имеет любовного характера. Она ни в чем не проявляется по отношению к герою. Его присутствие рядом с нею — присутствие красивого «сицилианца»; вполне земные чувства, которые она к нему все-таки испытывает, сама она недвусмысленно рассматривает как «соблазн», посланный ей «диаволом» и отвлекающий ее от решения нравственных задач. Она постоянно носит в себе эти задачи, они чрезвычайно значительны для нее, потому что от решения их зависит ее судьба.

Насыщенность внутренней жизни героини и создает впечатление значительности образа. Скрытая страстность ее натуры как бы изнутри освещает ее, накладывает отпечаток на весь ее облик. Причем страстность эта природная, естественная, т. е. стихийная. Подавляя ее, заглушая, героиня и уходит в конце рассказа в монастырь, который становится благодаря такому финалу спасением от бушующих в ней самой стихий. Монастырь в рассказе выступает не как открытие истины, нового мира, бога, а всего лишь как традиционное убежище, спасение от самой себя, от таящихся внутри стихийных (разрушительных) сил, в конечном, иносказательном смысле — от надвигающихся потрясений.

Решая для себя проблему будущей жизни, героиня рассказа решает ее на очень неспокойном фоне вполне определенного исторического периода. В этих поисках была доля и мысленного участия самого Бунина. Он полностью отошел уже от критических тенденций дореволюционного творчества, чем и вызван был специфический характер предложенного им в «Чистом понедельнике» решения проблемы судьбы. Мысль Бунина определенным образом бьется над разрешением «загадки» России. Один из вариантов ответа он и предлагает нам в своем рассказе.

lib.pushkinskijdom.ru

ХРИСТО ДУДЕВСКИ
(Болгария)

К ПРОБЛЕМЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ ВЛИЯНИЙ И СВЯЗЕЙ

В критической и научной литературе в настоящее время приблизительно верно определены предмет сравнительно-исторического изучения литератур, пути исследования связей и взаимовлияний, установления общностей и типологических аналогий в развитии отдельных литератур, периодов, жанров, писателей и т. д.[1] Исследователи указывают на близкое и сходное в эволюции определенных литературных течений и направлений, появляющихся в отдельных случаях независимо друг от друга при сходных, одновременно возникающих исторических предпосылках.

«Писателей, принадлежащих к разным национальным литературам, — подчеркивает Б. Реизов, — сравнивали испокон веков, еще в античности».[2] И занимались этим, разумеется, не бесцельно. Историко-литературная и теоретико-методологическая сущность сравнения заключается в утверждении национальных достижений или выработке единой художественно-эстетической модели. Очень часто, однако, это делается и с целью расширения базы национальной литературы, для того чтобы вызвать появление новых форм, значительно отличающихся от уже известных.

Сравнительное изучение двух или более литератур следует рассматривать как комплексную проблему, поскольку оно ставит своей целью установление закономерностей в литературном процессе, объяснение изменений в структурах, природе типологически близких явлений и пр. Во всех этих случаях ударение вовсе не ставится на национальных особенностях процессов, так как развитие любого национального искусства, в том числе и литературы, есть звено единого мирового процесса, подчиняющегося объективным законам, свойственным ряду стран или региону. Законы эти естественно действуют не автоматически, а в преломлении через призму национальных условий и задач, социально-политическое состояние общества, через утвердившиеся традиции. Благодатный материал предоставляет история взаимоотношений и взаимодействий русской и болгарской литератур после Великого Октября. Эти связи и

---

[1] См.: Р. М. Самарин. Современное состояние сравнительного изучения литератур. «Известия АН СССР», Отделение литературы и языка, 1959, т. XVIII, вып. 4; Исследования по сравнительному литературоведению и фольклористике. М., 1960; Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. М., 1961; И. Г. Неупокоева. Проблемы взаимодействия современных литератур. М., 1963; П. Русев. Литературните влияния като школа за творческото израстване на писателя. В кн.: Славянска филология, т. IV. София, 1963; Е. Георгиев. Общо и сравнително славянско литературознание. София, 1965; Н. Конрад. Запад и Восток. М., 1966; В. Жирмунский. Литературные течения как явление международное. Л., 1967; А. Овчаренко. Социалистический реализм и современный литературный процесс. М., 1968; А. С. Бушмин. Методологические вопросы литературоведческих исследований. Л., 1969; М. Б. Храпченко. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1970; Г. И. Ломидзе. Интернациональный пафос советской литературы. Размышления, оценки. Изд. второе, переработанное, М., 1970; Д. Ф. Марков. Генезис социалистического реализма. М., 1970; Научная конференция «Сравнительное изучение славянских литератур». (Тезисы докладов и сообщений). М., 1971, и др.

[2] Б. Г. Реизов. Сравнительное изучение литературы. В кн.: Вопросы методологии литературы. Л., 1966, стр. 170.

lib.pushkinskijdom.ru

взаимодействия могут служить примером или образцом истинно творческих взаимоотношений, когда каждая литература «берет» от другой литературы только то, что соответствует ее внутреннему содержанию, укрепляет основные реалистические и прогрессивные художественно-мировоззренческие тенденции в ее развитии.

При сравнительном изучении литератур особенно важное значение приобретает не только теоретическое определение и классификация различных явлений, но и разработка правильной научной методологии и рабочей программы их непосредственной идентификации. И единственной основой, на которую следует поставить сравнительно-историческое изучение литератур, может быть только ленинская теория отражения.

В трудах В. И. Ленина, а позже в работах А. В. Луначарского, Т. Павлова и других современных ученых многократно подчеркивалось, что талант и мировоззрение художника не безразличны друг к другу, не противостоят друг другу, но, наоборот, находятся в сложной диалектической связи. Прогрессивное, революционное, социалистическое мировоззрение помогает художнику видеть и отражать мир во всей его широте и конкретно-исторической перспективе. Сильный же, оригинальный талант настолько глубже проникает в новое, существенное в жизни (в ее прошлом и настоящем), насколько полнее он вооружен прогрессивными, революционными идеями.

Не случайно, что уже в первые месяцы и годы после Великой Октябрьской социалистической революции произведения советских писателей начинают играть значительную роль в зарождении и развитии социалистической литературы в ряде стран, в том числе и в Болгарии. Имея в виду международное значение Октября, В. И. Ленин писал: «Этого опыта, что бы ни было, как бы тяжелы ни были перипетии русской революции... этого опыта отнять нельзя. Он вошел в историю, как завоевание социализма, и на этом опыте будущая международная революция будет строить свое социалистическое здание».[3]

При сопоставительном анализе процессов, происходящих в болгарской и русской советской литературах, обнаруживаются некоторые новые, качественно различные явления, обусловленные историческими изменениями в обществе. Отсюда, во-первых, вытекает необходимость рассматривать литературные связи, воздействия, типологические аналогии и пр. в двух братских литературах как новую систему,[4] строго учитывая историческую преемственность внутри национальных литератур и вне их в отношении того, что каждая литература дает или получает в границах своего региона. Во-вторых, анализ идей, тем и проблем, образов, человеческих характеров должен осуществляться с учетом их движения и исторической эволюции, потому что насколько различны по виду или типу художественные произведения, настолько многообразны взаимные связи и влияния между отдельными творцами, а следовательно столь же различны должны быть и результаты сравнительного их изучения.

Ныне, как правило, понятия «литературные связи» и «влияния» трактуются очень широко: сюда включается развитие художественной литературы в целом в соединении с проблемами творческой индивидуальности писателя, с психологией литературного процесса и социологией искусства и пр. По нашему мнению, только при таком широком подходе к проблеме можно ожидать окончательного и полного преодоления старых компаративистских представлений о литературном влиянии как заимствовании, «бродячих сюжетах», «искусно» переиначенных ситуациях. Лишь

---

[3] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 36, стр. 383.

[4] Ср.: Я. Е. Эльсберг. Сопоставление типологически близких явлений в литературе. В кн.: Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур, стр. 296 и след.

lib.pushkinskijdom.ru

тогда, когда литературные контакты и взаимодействия станут рассматриваться в самой непосредственной связи с проблемами творческого роста и утверждения художественного мастерства изучаемого автора, можно ожидать перехода к новому качеству в наших сравнительно-исторических, типологических и прочих исследованиях. Разумеется, применительно к современной литературе здесь воздействует множество компонентов — несходные мысли, впечатления, переживания, которые вызывали и вызывают октябрьские события, а затем и само существование Советского Союза у различных писателей, даже принадлежащих к одной и той же среде, к одному и тому же поколению. Все это, как и сама жизнь, трудно поддается систематизации. Но это исторический факт, требующий тщательного исследования и научного обоснования.

Новую актуальность в наше время приобретает и вопрос о диалектическом единстве национально своеобразного и интернационально типологического в литературном процессе.[5] Этот вопрос всегда интересовал советское и болгарское марксистское сравнительное литературоведение, и, если в наши дни он становится особенно актуальным, то это объясняется стремлением двух национальных литератур к более синтетичному пониманию и отображению новой жизни, насыщенной коммунистическим содержанием. С трибуны X съезда Болгарской коммунистической партии товарищ Т. Живков заявил: «Большая часть задач нашего идеологического фронта совпадает с задачами, которые решаются братскими коммунистическими партиями других социалистических стран».[6] Эти слова первого секретаря ЦК БКП дают нам ключ к правильному раскрытию характера и социально-исторических корней связей и отношений между болгарскими и советскими писателями после Октября. Мощным толчком к их развитию в наше время является существование мировой социалистической системы во главе с великим Советским Союзом. Все это вызывает благотворные изменения в духовной жизни, в литературе и искусстве. Это отражается и не может положительно не отразиться и на общих, методологических и на в узком смысле научных изысканиях в современной литературной теории, истории и критике.

Относительно самих связей болгарской и русской литератур следует добавить, что они относятся к типу связей между литературами родственных народов, народов со сходным историческим развитием. Мы подчеркиваем это обстоятельство, ибо история литературы знает не один случай плодотворных взаимоотношений между литературами народов не родственных, например между русской и французской, болгарской и румынской. Совершенно очевидно, что к двум типам литературных связей и влияний наш подход должен быть строго дифференцирован. Это относится и к общей оценке литератур и к сравнительному изучению отдельных авторов и произведений.

Предметом изучения могут быть и такие явления, которые совпадают по времени своего возникновения, и несинхронные. Элемент синхронности имеет место главным образом в случаях, когда, так сказать, развитие двух литератур уравнялось, но может быть и следствием одинаковых или однотипных процессов, общественно-политической общности. Связи, как и само влияние, по словам Г. В. Плеханова, не проявляются вообще, если сходство, о котором идет речь, равно нулю. С другой стороны, пишет Плеханов, «влияние односторонне, когда один народ по своей отсталости не может ничего дать другому народу ни в смысле формы, ни в смысле содержания».[7]

---

[5] См. об этом: Великая Октябрьская социалистическая революция и мировая литература. М., 1970, стр. 3.

[6] «Правда», 1971, 21 апреля.

[7] Г. В. Плеханов, Избранные философские произведения в пяти томах, т. I, М., 1956, стр. 658.

lib.pushkinskijdom.ru

Может быть, поэтому первые шаги в создании новой болгарской литературы были отмечены так называемым «поболгариванием», т. е. переработкой оригинальных иноземных произведений, греческих, немецких и, особенно, русских, в соответствии с характером и задачами нашей национальной революции. На этом этапе они, в частности, способствовали обособлению самого понятия «художественная литература».

Впрочем, аналогичное явление в конце прошлого и начале нынешнего века наблюдалось и в армянской литературе, когда, например, ряд произведений Любена Каравелова и других болгарских писателей арменизировались, т. е. перерабатывались в духе и в традициях армянской литературы в соответствии с задачами национально-освободительной борьбы армянского народа.[8]

Повторяем, что это были переработки, а не адаптации текста. Переводчик, он же одновременно и автор, не производил коренных изменений в оригинале лишь в том случае, если это было оправдано, соответствовало новым запросам общества. До известной степени можно сказать, что подобными переработками расчищалась национальная «почва», читатель подготавливался к восприятию своей оригинальной литературы.

Однако такая самая общая постановка проблемы не исчерпывает вопроса об исторических, классовых и собственно литературных предпосылках, при которых могут развиваться связи и взаимодействия между литературами. Нас особенно интересуют такие связи и взаимоотношения, которые возникают в периоды резких изменений в социально-историческом развитии народа, когда обычно повышается роль литературы, становящейся одним из важных факторов в новой ориентации масс. Здесь мы наблюдаем положение, когда одна литература коренным образом перестраивается под воздействием и по примеру другой, ушедшей вперед в своем общем идейном и эстетическом развитии. Эта «другая» может быть литературой одного или нескольких народов, причем влияния могут протекать одновременно, скрещиваться или же следовать одно за другим. Картина эта, как и сама жизнь, представляется достаточно пестрой. Однако во всех случаях влияние проявляется как в отношении формы, так и в чувствах, идеях, мыслях. Резкие изменения наблюдаются в стиле, в целостной фактуре произведений, в сравнении с произведениями предшествующих периодов они выглядят совершенно иначе. Процесс этот скачкообразен, революционен, связан с появлением многих истинно талантливых творцов — художников, писателей, музыкантов.

Чтобы убедиться в этом, не надо углубляться в далекое прошлое, а достаточно представить состояние болгарской литературы после первой мировой войны. Исторические рамки этого периода определяются Октябрьской революцией в России и Сентябрьским восстанием 1923 года в Болгарии. Это была эпоха раздумий, подъема общественной критики, массовых революционных битв рабочего класса.

Именно в эти годы многократно повышается роль русской литературы как образца для болгарских писателей, как источника пролетарского интернационализма. Это происходит, как уже говорилось, в связи с общими сходными закономерностями исторического развития. На этой основе зарождается и развивается данное литературное течение и влияние. Исследуя эту зависимость, Г. В. Плеханов в работе «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю» так определяет социально-исторические параметры понятия литературного влияния: «...влияние литературы одной страны на литературу другой прямо пропорционально сходству общественных отношений этих стран».

---

[8] Ср.: Каро Джингозян. Из истории армяно-болгарских литературных связей (XIX в.). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Ереван, 1966.

lib.pushkinskijdom.ru

И далее уточняет: «...это влияние взаимно, когда вследствие сходства общественного быта, а, следовательно, и культурного развития каждый из двух обменивающихся народов может что-нибудь заимствовать у другого».[9]

Это правило, выведенное из опыта литературы классовых общественных формаций, тем более показательно для периода, когда социалистическая революция победила в одной из стран, а ряд других стоит перед ее перспективой. На этом историческом этапе и в течение значительного периода времени русская литература, литература М. Горького и В. Маяковского, А. Толстого и М. Шолохова, естественно занимает положение первой и единственной литературы в мире, в которой проявились принципы коммунистической партийности, идеи социалистического гуманизма и пролетарского интернационализма. Этим определяется и ее первое место по линии воздействия на другие литературы.

Разумеется, литературное влияние, как и любой другой процесс, формирующий определенные структуры в новом общественном сознании, включая и усвоение передовых, революционных, социалистических идей, не следует представлять как цветок, искусственно взращенный на чуждой национальной почве. Плеханов отмечает, что литературное влияние предполагает соответствующее развитие экономических, социальных и духовных сил в данной стране. На этом же моменте в развитии литератур останавливали свое внимание известные филологи XIX века. Возражая против автоматизма в рассмотрении природы литературного влияния, А. Н. Веселовский заключает: «...заимствование предполагает в воспринимающем не пустое место, а встречные течения, сходное направление мышления, аналогичные образы фантазии».[10]

Опыт болгарской литературы в этом отношении является подтверждением общей закономерности. Победа революционных русских рабочих и крестьян в Октябре 1917 года сообщила жизни народов всего мира новый исторический смысл: качественно иным содержанием наполнились основные понятия в области науки, искусства и культуры. Внешним проявлением этого процесса служит, например, и количество книг, изданных в Советском Союзе, и число их переводов в различных странах только за первое пятилетие (1917—1922) и др. В духовном отношении Октябрьская революция имеет значение всемирно-исторического взрыва, после которого никто уже не мог ни думать, ни работать как прежде.

Примечательно, что как раз эту сторону Октябрьской революции и новой советской литературы и искусства, их историческое право идти в авангарде мирового прогресса отметил болгарский революционный поэт Гео Милев (1895—1925), смело бросивший вызов буржуазному Западу: «Независимо от поношений и клеветы культурная жизнь России идет в таком темпе, который невероятен для Западной Европы». «Россия ныне, — продолжает Г. Милев, — дает миру все новых и новых художников, писателей и мыслителей, вся Европа наводнена новыми книгами: из России исходят новые школы и теории, о которых западные новаторы еще и не догадываются».[11]

Строки эти были опубликованы в 1924 году, однако и до сих пор они не утратили своего значения. Только из-за цензуры Г. Милев не указывает конкретно все те процессы, которые характеризуют глубоко новаторскую сущность зарождающейся советской литературы. Ее освободительные идеи, масштабные художественные образы, обобщающие мысли и

[9] Г. В. Плеханов, Избранные философские произведения в пяти томах, т. I, стр. 658.

[10] А. Н. Веселовский. Разыскания в области русского духовного стиха, вып. V, 1889, стр. 115.

[11] Гео Милев, Избрани произведения в два тома, т. 2, «Български писател», София, 1965, стр. 233.

lib.pushkinskijdom.ru

чувства нового человека, — вот что привлекает писателей и общественность отдельных стран. Это происходит потому, что в них уже существуют встречные течения, собственные национальные революционные силы. Именно они поднимают и развивают дело русского народа, начатое в октябре 1917 года. Картина эта представляется исключительной по своему размаху и величию.

В 1918 году в Германии произошла Ноябрьская революция, в 1919 году была объявлена Советская республика в Баварии; в том же году на несколько месяцев победила Венгерская советская республика. В 1920 году немецкий рабочий класс опять переходит в наступление — мы имеем в виду мартовское восстание в Саксонии и Руре; в ноябре в Италии рабочие захватывают фабрики и заводы. Решительные битвы ведутся в Средней Германии в 1921 году; в 1923 году восстал пролетариат Гамбурга. Тогда же вспыхнуло Краковское восстание в Польше, а в сентябре и Болгария была охвачена первым антифашистским вооруженным восстанием рабочих и крестьян.

Таков итог революционных битв пролетариата в Средней и Юго-восточной Европе в период с 1918 по 1923 год.

Все эти события отзывались в сознании миллионов обездоленных, воспитывали новых революционеров, будили сознание честных, но все еще чуждавшихся социальной борьбы интеллигентов, писателей, художников. Это было время переоценки ценностей, поисков новых путей не только в жизни, но и в области искусства.

Хотя мы и подчеркиваем общественную обусловленность и социальную функцию литературы, это, однако, не означает, что развитие и формирование революционных писателей после Октября можно и нужно ставить в прямую зависимость от подъема в освободительном рабочем движении; хотя такая связь и существует, но она не столь непосредственна, как это порою представляется. Активное, революционное, коммунистическое отношение к современности — это то, что формирует писателей-революционеров, провозвестников нового искусства. Истинный революционер — это прежде всего человек действия; его социалистический идеал несовместим с мещанской инертностью, он мечтает о разрушении и созидании, стремится уловить, увидеть ростки нового, указывает пути для их роста.

В ходе времени все активнее становится благотворное влияние русской советской литературы на ряд европейских литератур, в том числе и на болгарскую. Достаточно обозреть зарубежную печать 20-х годов, чтобы увидеть, что писалось до Октябрьской революции и какие изменения наступают в самом видении и отражении жизни, чтобы оценить значение советской литературы в качестве положительного культурно-исторического фермента. Без послеоктябрьских стихов и поэм А. Блока и В. Маяковского, без ряда других книг молодых советских писателей, вообще без увлекающего примера Советской России еще в начале 20-х годов едва ли была бы возможна революционная поэзия Иоганнеса Бехера, Христо Смирненского, Владислава Броневского и многих других.

Все это снова и еще категоричнее заставляет ставить вопрос о самом существе литературного влияния. Достаточно ли нам известны его социально-исторические границы, чтобы мы могли свободно оперировать этим понятием? В какой мере это понятие является художественно-эстетической категорией?

Если мы обратимся к высказываниям самих писателей, то увидим, что они иногда на влияние смотрят с недоверием или приписывают ему функции, которых не существует. Например, И. Эренбург, касаясь вопроса об отражении послеоктябрьских произведений Маяковского в творчестве ряда революционных и социалистических поэтов мира, к сожалению, сводит это воздействие к гражданскому примеру. «Ни Арагон, — пишет

lib.pushkinskijdom.ru

Эренбург, — ни Пабло Неруда, ни Элюар, ни Тувим, ни Незвал никогда не писали „под Маяковского"; но все они многим Маяковскому обязаны — он научил их *не новым формам стихосложения, а мужеству выбора*».[12] Однако как раз Эренбургу не могли быть неизвестны многие соответствующие факты из биографии Арагона, Неруды или Незвала, их высказывания и признания, в которых они с благодарностью говорят о своей творческой учебе у Маяковского. Здесь напомним лишь слова Бехера, в которых, как нам кажется, содержится более правильная оценка, чем предложенная Эренбургом. В 1940 году Бехер говорил: «Его (Маяковского, — *Х. Д.*) имя обрушилось на нас, поднятое русской Революцией... Новый мощный талант налетел, как ураган с Востока, и разметал старые ритмы и образы, как этого не смел еще ни один поэт».[13]

Впрочем, в последние годы в разных странах собран и изучен большой и убедительный материал, свидетельствующий о закономерности процессов, вызвавших рождение поэтов школы Маяковского не только в Советском Союзе, но и во Франции, в Польше, Чехословакии, Болгарии и т. д. О плодотворном характере этих исследований говорит, в частности, норвежский славист Мартин Наг в статье «Блок, Маяковский, Милев».[14]

Однако у многих писателей мы находим верные наблюдения, касающиеся многообразного процесса влияния, указания на источники, питавшие или облегчившие им начальные шаги в литературе. Такие признания, бесспорно, являются надежным компасом в руках ученого при объяснении и исследовании отдельных этапов творческой эволюции писателя, возможных идейных и литературных воздействий, которым он подвергся в годы своего становления как художника. Так, в статье «О том, как я учился писать» М. Горький говорил о себе: «Впечатления я получал непосредственно от жизни и от книг... Я очень многим обязан иностранной литературе».[15] Аналогичное признание делает и классик болгарской литературы Елин Пелин: «Я считаю, что на меня очень повлияли некоторые хорошие писатели, которых я читал, такие, как Чехов и Горький. Считаю, что они оказали на меня плодотворное влияние. Так что без влияния не обойтись».[16]

Совершенно ясно, что, опираясь на признания, подобные только что цитированным, исследователь не ошибется или по крайней мере в значительно меньшей степени погрешит против истины при общей оценке источников, из коих автор черпал опыт и вдохновение.[17] Часто, однако, бывает, что при использовании так называемого анкетного метода некоторые исследователи получают ими самими желаемые «ответы» или придерживаются ими же разработанной схемы. Такой метод следует расценивать как ненаучное и вредное занятие.

Констатируя, что литературное влияние — сложное и динамичное явление, мы должны изучать его всесторонне, в многообразных связях, причинах и следствиях. У отдельных авторов литературное влияние играет различную роль, протекает во многих направлениях, имеет многослойный характер. Это положение принципиально важно. Исследуя литературное влияние в его динамике и во всех его составных, очень возможно, мы откроем промежуточные, «переходные» формы.

---

[12] И. Эренбург. Люди, годы, жизнь. Книга первая и вторая. «Советский писатель», М., 1961, стр. 406, курсив мой, — *Х. Д.*

[13] «Правда», 1940, 14 апреля.

[14] «Литературна мисъл», 1969, кн. 5.

[15] М. Горький. О литературе. М., 1953, стр. 321.

[16] Елин Пелин, Събрани съчинения в десет тома, т. 10, София, 1959, стр. 519.

[17] П. Русев. Творчеството на Чехов и Горки — школа за реализм и майсторството на Елин Пелин. «Известия на Института за литература при БАН», кн. 7, 1957; см. рецензию К. И. Ровды «Горький у болгар» («Русская литература», 1968, № 4, стр. 210—221).

lib.pushkinskijdom.ru

У некоторых исследователей существует боязнь писать о литературном влиянии на изучаемого автора, ибо, как им кажется, они ставят под сомнение его собственные идейные и эстетические достижения. Излишне доказывать, что подобные опасения неосновательны (а в отдельных случаях даже вредны). Сравнительное изучение творчества авторов различных национальных литератур давно показало, что любой сколько-нибудь значительный писатель, работая над усовершенствованием своего литературного мастерства, сознательно или нет, но неизбежно овладевает определенным минимумом опыта своих предшественников. Более того, чем значительнее талант художника, тем шире оказывается круг идей и проблем, к которым он обращается и к которым выражает свое — отрицательное или положительное — отношение. Современное общество очень диффузно — идеи, мысли, желания народов легко и быстро переходят национальные границы, поэтому, наверное, нам и теперь так близка ирония, с которой еще Гете высказывался в адрес всех тех, кто понимает литературное влияние как заимствование: «С таким же основанием можно было бы расспрашивать упитанного человека о тех быках, овцах и свиньях, которых он съел и которые сделали его сильным».[18]

При всем желании стремление исследователей конкретно раскрыть влияние, скажем, Байрона на Пушкина или болгарской народной песни на Ботева оказывается почти невозможным делом, поскольку любое их произведение может быть отнесено к истинно новаторским. И в этом нет никакого парадокса. Каждым своим произведением и Пушкин, и Ботев, и любой другой из великих художников доказывают, что они творят в тесной связи с прошлым и с современностью, не отрываются от традиции и не противопоставляют себя ей. А это одно из условий полноценного, истинного новаторства. Следовательно, литературное влияние есть комплексное проявление мировоззрения, художественного метода и стиля писателя.

На первый взгляд все кажется предельно ясным. Но, кажется, Горький где-то сказал: «Простые истины трудно усваиваются». Не потому ли как раз в исследованиях литературных связей и взаимодействий больше всего наслоилось предубеждений, высказывались и продолжают высказываться совершенно ошибочные суждения. В данном случае мы абстрагируемся от позиций современных «чистых» эстетов — экзистенциалистов, представителей поп-арта, кинетизма, «антиискусства» и других, которые с самого начала отрицательно относятся к проблеме влияний, поскольку рассматривают искусство как абсолютно «свободную» эманацию собственного «я» и т. п.

Однако здесь встает вопрос о тех недоразумениях, повод для которых дают сами литературоведы, занимающиеся проблемами литературных контактов и взаимных влияний. Самый распространенный случай — это когда «берется на веру» любое признание одного автора об отношении к другому, обычно более крупному, и на этой основе строится система наблюдений. Практика показывает, что никакое признание об испытанном влиянии не может заменить и тем более подменить свидетельств, предоставляемых самими произведениями. Именно они, произведения, являются основным критерием истинности признания. Не без основания, касаясь в более общем плане проблемы методологии в современных сравнительных исследованиях, А. И. Овчаренко предупреждает: «Писатель может увлекаться всю жизнь Бальзаком и... не испытать на себе его влияния. И наоборот, писатель может утверждать, что он не испытал влияния Бальзака, а в действительности это окажется лишь его желанием».[19]

[18] И. П. Эккерман. Разговоры с Гете. М.—Л., 1934, стр. 408.

[19] А. Овчаренко. Социалистический реализм и современный литературный процесс, стр. 243.

lib.pushkinskijdom.ru

Ставя вопрос о доказательности или фактической точности в любом нашем сравнительно-историческом исследовании литературы, мы не можем обойтись без использования анкетного метода, о котором говорилось выше. Не раз этот метод оправдывал себя. А интерес к нему в последние годы справедливо связывается с новыми усилиями литературной критики, истории и теории литературы преодолеть, если не полностью, то хотя бы отчасти, субъективизм в конкретном анализе и оценках художественных произведений независимо от того, классики это или современные писатели.

Несомненно, что большинство опубликованных у нас в Болгарии анкет с ответами писателей Д. Димова, Д. Талева, Л. Стоянова, Г. Караславова, Е. Багряны, Хр. Радевского, А. Гуляшки, Н. Хайтова и др. дает исследователю много ценных сведений о биографии писателя, о созревании первоначальных замыслов отдельных произведений, о возможных влияниях и т. д. Однако, кроме этих нужных и содержательных анкет, читателю преподносят и такие, в которых заданные вопросы «допускают» совершенно определенные ответы или же оставляют «лазейку», через которую делаются попытки «реабилитировать» отдельные личности, литературные явления или события, отброшенные самим ходом исторического развития.

Подобные «анкеты» оскорбительны для писателя и в то же время дезориентируют верных почитателей его творчества. Отсюда вывод — прежде чем довериться целиком и полностью человеческой памяти, надо использовать все другие, научные, пути для восстановления картины эпохи, биографии писателя и пр., обратиться к документам — черновикам художественных произведений (промежуточные редакции), дневникам, письмам и т. д. Этот подход не отрицает, не ставит под сомнение роль и значение мемуаров как источника в историко-литературном исследовании. Как мы отмечали еще в предисловии к первому тому книги «Советская литература в Болгарии. 1918—1944», воспоминания крайне необходимы, особенно когда исследуется период в развитии литературы, прошедший под знаком полицейского произвола и фашистской цензуры. Такие мемуары об эпохе, когда советская литература запрещалась цензурой, написанные еще живыми ее переводчиками, распространителями и читателями, приобретают значение подлинного документа эпохи.

К каким неприятным результатам приводит пренебрежение всеми этими элементарными правилами в сравнительно-историческом изучении литератур, можно видеть по статье профессора П. М. Бицилли «Заметки о Толстом».[20] В ней параллельно рассмотрены «Дьявол» Л. Толстого и повесть «Митина любовь» И. Бунина. В сравниваемых отрывках обнаруживаются поразительные «сходства», и только на этом основании делаются очень серьезные выводы о «использовании» Буниным произведения Толстого: другие доказательства (личные признания, черновики, письма или дневники) не были привлечены, хотя между писателем и исследователем с 1931 года существовала активная переписка. Поэтому Бунин был неприятно удивлен, когда прочитал статью, и 17 марта 1936 года направил Бицилли следующее письмо: «Дорогой Петр Михайлович, а я „Дьявола“ как раз и не читал никогда — это очень странно для такого поклонника Толстого, как я, но именно так... Так что те строки из „Дьявола“, что действительно так похожи на строки о свидании Мити с Аленкой в „Митиной любви“, я впервые в жизни прочел только в Вашей статье».[21]

---

[20] П. Бицилли. Заметки о Толстом. Бунин и Толстой. «Современные записки», Париж, 1936, т. LX, стр. 280—281.

[21] А. Мещерский. Неизвестные письма И. Бунина. «Русская литература», 1961, № 4, стр. 153; ср.: А. С. Бушмин. Методологические вопросы литературоведческих исследований, стр. 172.

lib.pushkinskijdom.ru

После этого категорического отрицания какого бы то ни было влияния на него толстовского «Дьявола» Бунин объясняет сходство художественных образов и сюжетных ситуаций в двух произведениях. Примечательно, что он не говорит о простом совпадении в речевой характеристике героев, а определяет его как совпадение, порожденное одной и той же социально-психологической средой. На свой вопрос: «Как же объяснить это удивительное сходство?» — писатель дает такой ответ: «Очень просто, конечно: вся деревенская, усадебная жизнь наших мест (а мы ведь совсем земляки с Толстым), нашего среднепомещичьего быта, наших „господ" и их „дворов" была необыкновенно похожа, и мы с Толстым (т. е. я и Т.) взяли в данном случае нечто вполне „классическое" в смысле сводничества и любовного свидания».[22]

Но так ли все это? Быть может, память писателя, как говорится, стала ему изменять? Ведь М. Горький иронически замечал, что Бунин стал переписывать Льва Николаевича Толстого! Вот те вопросы, на которые прежде всего должен был ответить Бицилли. Однако вместо того, чтобы двинуться по этому верному пути, он допускает грубую методологическую ошибку, подвергнув материал формальному анализу с позиций старого, буржуазного компаративизма.

Приведенные выше слова Бунина служат серьезным предупреждением и в другом отношении. Они напоминают, что вполне возможны два писателя с близкими судьбами и общественно-мировоззренческой направленностью таланта, что они могут в произведениях, написанных одновременно или через известный интервал, независимо друг от друга поставить одни и те же проблемы, восходящие к единому общему «прототипу». Именно тогда данная тема разрабатывается оригинально, без давления и влияния «извне». Обнаруживающиеся различия следует рассматривать как различия, обусловленные индивидуальностью каждого автора, своеобразием его идейной и эстетической позиции.

Это положение важно в методологическом отношении. В структуре современных социальных процессов много общих, сходных моментов. В то же время этот «новый» мир по-прежнему разделен на господ и наемных рабочих, и классовые битвы становятся все непримиримее и массовее. Вот почему взятые только в «единстве» и в их «одновременности» компоненты, составляющие область сравнительного литературоведения, могут дать и дают сравнительно верное представление о нынешнем состоянии, роли и значении контактов и взаимных влияний между отдельными национальными литературами.

Литературное влияние выглядит далеко не так, как представляют его те литературоведы, которые отправляются не от исследования идейного содержания произведения, их происхождения и художественно-эстетической ценности, а предпочитают более легкий, отчасти формальный путь, заключающийся в многочисленных ссылках на «личные» признания, беседы с авторами, «находки» случайных сходств в тексте и т. п. Беседы с автором естественно занимают свое место в сравнительных исследованиях, но нельзя допустить, чтобы использование их становилось самоцелью.[23] Надо всегда помнить, что литературное влияние, как и самый творческий процесс, дело тонкое, его невозможно увидеть простым, невооруженным глазом. Там же, где каждый его усмотрит, уже не влияние, а заимствование, слепое подражание.

И второе. Продолжая быть противником «практики» переиначивания художественных образов, механического заимствования идей, стилистических приемов (и их «национального» переосмысления), мы в то же

[22] «Русская литература», 1961, № 4, стр. 153.

[23] См. статью «Темата за руско-българската дружба в публицистиката на Людмил Стоянов» («Език и литература», кн. 5, 1966) и публикацию «Блок през погледа на българските пости» («Литературен фронт», 1970, № 47) и др.

lib.pushkinskijdom.ru

время не должны рассматривать литературное влияние и таким образом, что воспринимающему отводится только роль «хорошего» ученика. Незавидная это роль! Вопрос здесь заключается в том, какие идеи и концепции, какие тенденции усваиваются писателем и как они претворяются в новом произведении. В этой связи представляется очень интересным высказывание Ф. М. Достоевского, переданное Н. Вильмонтом. «Вот он (кто он, осталось неизвестным автору, — *Х. Д.*) ставит мне в вину, что я эксплуатирую великие идеи мировых гениев. Чем это плохо? Чем плохо сочувствие к великому прошлому человечества? Нет, государи мои, настоящий писатель — не корова, которая пережевывает травяную жвачку повседневности, а тигр, пожирающий и корову, и то, что она проглотила!» [24]

Достоевский с присущей ему образностью выразил здесь мысль об активной природе литературного влияния.

Когда речь идет о раскрытии содержания термина *литературное влияние,* нельзя не вспомнить и об определении В. Г. Белинского. «Влияние великого поэта, — пишет он, — заметно на других поэтах не в том, что его поэзия отражается в них, а в том, что она возбуждает в них собственные их силы: так солнечный луч, озарив землю, не сообщает ей своей силы, а только возбуждает заключенную в ней силу».[25]

Это одно из наиболее существенных определений литературного влияния. Обращение к наследию революционных демократов помогает нам избежать формального анализа, дробления текстов художественных произведений, их засушивания и умерщвления, превращения их в груды терминов и никому не нужных «аналогий», математических «знаков» и пр.

Нам бы хотелось привести также, хотя и с некоторыми оговорками, определение литературного влияния, предложенное Иваном Д. Шишмановым в статье «Начало русского влияния в болгарской литературе (к пушкинскому юбилею 26 мая 1899 г.)». Возражая против примитивного и формального подхода к проблеме со стороны реакционных литературоведов, болгарский ученый-демократ выдвигает и защищает понятие формирующей природы литературного влияния. «Оригинальность какой-либо культуры, — говорил он, — часто заключается ни в чем другом, как в более или менее самостоятельной переработке заимствованных чужих элементов. Народы, малые и большие, — великие плагиаторы. Однако счастлив тот народ, который сумел заимствовать так, как это делали писатели XVI и XVII в., которые без стеснения пользовались чужой литературной собственностью, но накладывали столь оригинальную печать, что чужое выглядело совсем как свое родное».[26] Этим выводам мы вполне можем довериться, так как они являются результатом обстоятельного историко-литературного анализа творчества многих писателей и целых периодов в культурном развитии европейских народов, подкрепленного конкретными примерами. Разумеется, не следует их фетишизировать, а надо лишь постигнуть их внутренний пафос: Шишманов не думает о возврате назад, а просто очерчивает типологию большого историко-литературного явления. Без плодотворного контакта с прошлым вряд ли возможно движение вперед.

Чтобы детально обосновать понятие литературного влияния как эстетической категории, требуется много места. Однако и из сказанного, как нам кажется, ясно, что нет более или менее значительного писателя, который бы не размышлял над этой проблемой. Особенное значение

---

[24] Н. Вильмонт. Великие спутники. М., 1966, стр. 9.

[25] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 562.

[26] Иван Д. Шишманов, Избрани съчинения в два тома, т. 1, БАН, София, 1965, стр. 373.

lib.pushkinskijdom.ru

имеют признания больших писателей, возражающих против попыток свести литературное влияние к подражанию, заимствованию, плагиату. Здесь были приведены высказывания Гете, Достоевского, Горького, Бехера, Елина Пелина, но число их легко могло бы быть увеличено за счет других, даже более ярких цитат из Пушкина, Шолохова, Броневского, Л. Стоянова. Дело, естественно, заключается не в цитировании того или иного авторитета. Мы взяли их только как пример или аргумент в пользу утверждения, что литературное влияние не задерживает, не вредит, а, наоборот, облегчает развитие истинного таланта, сокращает путь к зрелости и самостоятельному выражению.

Необходимость же опираться на мнение Белинского, Горького, Шишманова о специфике литературного влияния как составной части литературного процесса в одной литературе и как явления международного вызывается тем, что содержание и объем ряда основных понятий и терминов, употребляемых при сравнительном изучении литератур, до сих пор недостаточно объяснены теоретиками литературы. Современная теория литературы, эстетика и социология искусства должны уделять большее внимание проблемам сравнительного вообще и славянского литературоведения в частности. А между тем богатая духовная жизнь в социалистических странах, структурно-сходные процессы в ней, единая и научно разработанная в соответствии с национальными условиями и традициями марксистско-ленинская программа построения социализма и коммунизма заключают реальные предпосылки для сотрудничества и в области литературных исследований, общих и специальных, сравнительных и типологических. Первые шаги сделаны, и они показывают, насколько своевременно и необходимо идти вперед. Вместе с тем стало очевидным, что совершенствование методологии сравнительного изучения литератур и ее приведение в полное соответствие с нынешней художественной практикой и научными достижениями не может быть личным делом одного или нескольких литературоведов, а требует усилий и таланта широких коллективов — национальных и международных.

lib.pushkinskijdom.ru

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

Л. В. ЧЕРНЫХ

«БОРИС ГОДУНОВ» ПУШКИНА И «ДМИТРИЙ САМОЗВАНЕЦ И ВАСИЛИЙ ШУЙСКИЙ» ОСТРОВСКОГО

Пушкин открыл перед русской драматургией принципиально новый путь трактовки исторической тематики, однако следовать за ним могли лишь драматурги, творчество которых отвечало актуальным проблемам и запросам своего времени. На основе пушкинского историзма, в духе своей эпохи, прогрессивную традицию отражения прошлого наиболее плодотворно и последовательно продолжил Островский.

В исследованиях, посвященных русской драме, встречаются примеры безоговорочного отрицания пушкинских традиций в творчестве Островского;[1] в тех же случаях, когда эти традиции признаются, отсутствует развернутая аргументация, убедительно доказывающая их наличие.[2] Решение этой проблемы затрудняется, в частности, тем, что в работах по литературоведению обстоятельно исследованы далеко не все стороны художественной системы Островского — автора исторических пьес. Наименее изучены специфика художественного мышления и творческого процесса писателя, своеобразие формы его произведений, хотя именно здесь таится ключ к постижению их идейного содержания.

Н. П. Кашин, обратившийся к рукописям «Дмитрия Самозванца» и «Бориса Годунова», в свое время констатировал отсутствие исследовательского внимания к исторической основе драмы. Так, говоря о Шуйском Островского, он писал: «Должно отметить, прежде всего, то искусство, с каким наш драматург изображает это его лукавство, но этот вопрос для нас в данном случае второстепенный. Наша задача определить источники, какими пользовался Островский в своей характеристике Шуйского».[3] По мнению исследователя, влияние Пушкина на Островского сказывалось именно в приемах работы. «Как и Пушкин, Островский прежде всего обращается к всестороннему изучению источников», — утверждает он, обстоятельно аргументируя свой тезис. Но зависимость Островского от летописного материала Н. П. Кашин явно преувеличивает, что и обусловливает противоречивость некоторых его выводов. С одной стороны, с полным на то основанием, утверждается, что, «подобно Пушкину», Островский допускает «исторические неточности», «нисколько не вредящие художественной правде», что многое в его пьесе — «плод творческой фантазии» (убедительны, например, сопоставления хроники с историческим источником — «Иным сказанием о самозванцах», — в результате чего выявляется своеобразие вымысла и характер связей языка драмы с летописным материалом). С другой стороны, анализируя «сцену в корчме» из «Бориса Годунова», исследователь пишет, что у Островского нет якобы подобных «отступлений» от исторических источников.[4]

Материалом для создания русской исторической драмы служили не только летописи и памятники древнерусской письменности. Автор «Царской невесты» и «Псковитянки» Л. А. Мей писал о том, что «в наших летописях одни голые факты... и очень мало о внутренней жизни народа... остается воссоздать былую жизнь по аналогии с нынешней жизнью народа, остается еще изустная, переходящая из рода в род летопись: пословицы и песни».[5] Мей и вполне солидаризировавшийся с ним

---

[1] С. Бонди. Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX века. В кн.: Пушкин — родоначальник новой русской литературы. Изд. АН СССР, М.—Л., 1941, стр. 422—423.

[2] Ряд бесспорных положений содержится в статье Е. Д. Дмитриевой «Пушкинская традиция в исторических пьесах А. Н. Островского» («Ученые записки Московского государственного заочного педагогического института», вып. 20, 1968), однако и здесь основные из выдвинутых тезисов остались недоказанными.

[3] «Журнал Министерства народного просвещения», 1917, июнь, стр. 172.

[4] Там же, стр. 137—138, 140.

[5] Л. А. Мей, Полное собрание сочинений в двух томах, т. 2, СПб., 1911, стр. 308.

lib.pushkinskijdom.ru

по этому вопросу Островский продолжали традицию Пушкина, который писал в своих заметках «О народности в литературе»: «Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу». Этот принцип воскрешения прошлого через призму настоящего русские драматурги воспринимали у автора «Бориса Годунова» и «Русалки».

Предшественником Пушкина в этом отношении следует считать Карамзина, без упоминания труда которого не обходится ни один исследователь русской исторической драмы. В последнее время наметилась тенденция рассматривать «Историю государства Российского» не только как исторический источник, к которому обращался, в частности, Пушкин, но и как художественное произведение, созданное на основе летописей, памятников древнерусской письменности, фольклора — легенд, преданий и т. п. Мысль Г. А. Гуковского,[6] что последние тома «Истории» «написаны как роман и читаются как роман», находит развитие и подтверждение в одной из статей, опубликованных в «Русской литературе». Рассматривая «Историю» Карамзина в связи с «Борисом Годуновым» Пушкина, Л. Н. Лузянина верно отмечает: «Обращает на себя внимание прежде всего то, что основным структурным элементом пушкинской трагедии оказывается главное, акцентное событие карамзинского рассказа — убийство царевича, за что Пушкина особенно порицали в свое время Н. Полевой и Белинский... Но для Пушкина концепция Карамзина важна прежде всего в ее художественном преломлении и именно как структурный элемент».[7] Однако не следует воспринимать это положение как итоговое. Необходимо еще объяснить, в каком соотношении с целым концепция Карамзина о гибели царевича от руки Годунова принималась Пушкиным, и если она представляла для него интерес именно в художественном ее преломлении, в какой мере и как она отвечала сложной проблематике произведения. Несомненно то, что указанный структурный элемент имеет в «Борисе Годунове» принципиальное идейное значение.

По меткому замечанию А. Григорьева, Пушкин, «писавший по-французски... свои заметки об исторической драме и о своем „Борисе“, свято чтил народ, религиозно боялся солгать на народ, на склад его мышления, чувства, на способ его выражения».[8] Но глубокие корни пушкинского решения проблемы народности А. Григорьев не связывал с освободительным движением народных масс в эпоху войны 12-го года, как это делал Герцен, который не случайно упоминает «Бориса Годунова» в своем труде «О развитии революционных идей в России». Характеризуя бурное десятилетие после возвращения русской армии на Родину, Герцен писал, что Пушкин создает историческую драму «Борис Годунов», обладая «инстинктивной верой в будущность России»: «в душе его звучали торжествующие, победные клики, поразившие его еще в детстве».[9]

«Мысль народную» в «Борисе Годунове» отражает вся образная система. В массовых сценах, в репликах простых людей из толпы обнаруживается и вера народа в то, что царевич Дмитрий жив («Пускай себе проклинают; царевичу дела нет до Отрепьева»), и протест, и предсказание неизбежной кары («Вечную память живому! Вот ужо им будет, безбожникам!»). Сцена у собора следует за эпизодом, в котором показана победа Лжедмитрия в декабре 1604 года: оппозиционными настроениями масс Пушкин объясняет успех Самозванца. Затаенные мысли толпы («мнение народа») открыто выражает Юродивый, называющий Бориса Иродом. Эта сцена заканчивается словами, брошенными вослед уходящему царю, приказавшему молиться за него: «Нет, нет! нельзя молиться за царя Ирода — богородица не велит».

В интерпретации Пушкина вера народа является выражением его моральных, нравственных устоев. Исторически правдиво поэт отобразил и глубокую противоречивость народных социальных воззрений эпохи «смуты», и великую духовную силу народа. Слова «блаженного» Николки — отзвук того народного суда над «царем Иродом», который составляет пафос ряда фольклорных источников. Основной пафос драмы Пушкина — это суд народа над реальным царем. С особой силой он раскрывается в кульминации пьесы, содержащей призыв к расправе над царской фамилией, провозглашенный именно с того самого места, с которого священники на Руси читали Евангелие («Мужик на амвоне. Народ, Народ! в Кремль! в царские палаты! Ступай! вязать Борисова щенка!»).

Евангельский сюжет об Ироде в драме Пушкина переплетается с легендой об убийстве царевича Дмитрия. Обращаясь к царю, выходящему из собора, обиженный шалунами Николка, убежденный в том, что перед ним убийца Дмитрия, произносит: «Вели их зарезать, как зарезал ты маленького царевича». Ясно, что возник-

---

[6] Аналогичная, ранее высказанная мысль принадлежит Г. О. Винокуру. См. его комментарий к «Борису Годунову» в кн.: Пушкин, Полное собрание сочинений, т. VII, 1935, стр. 476.

[7] «Русская литература», 1971, № 1, стр. 55.

[8] Аполлон Григорьев, Собрание сочинений, вып. III, М., 1915, стр. 41—42.

[9] А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. VII, М., 1956, стр. 203.

lib.pushkinskijdom.ru

шая у Юродивого ассоциация является отражением общенародной молвы о царе Борисе, якобы пролившем кровь младенца.

Автор монографии «Русские народные социально-утопические легенды XVII—XIX вв.» К. В. Чистов пишет, что именно к 1604 году «слухи и толки об угличском царевиче под влиянием исторических и социальных обстоятельств начала XVII в. превратились в социально-утопическую легенду»,[10] которая, таким образом, «возникла естественным путем, была вымышлена коллективным сознанием крестьянских, казачьих и посадских масс в совершенно определенных условиях и по совершенно определенным законам».[11] «Легенда о невинно гонимом царевиче, — пишет Чистов, — нуждается в контрастной фигуре злодея-гонителя... Годунов хорошо подходил к этой роли».[12] Исследователь подчеркивает одну особенность использования легенды, ставшей к 1604 году популярной:[13] использовалась именно та версия, которая была выгодна тому или иному претенденту на русский трон. Так, например, «версия, содержащая мотив подмены царевича сыном попа, была поддержана В. И. Шуйским».[14]

Легендарные сюжеты — об убийстве царевича Годуновым, о спасении Дмитрия (подмене царевича), о Гришке Отрепьеве и др. — своеобразно преломились в пушкинской драме. Если проследить развитие действия «Бориса Годунова» от первой до последней сцены, станет очевидным, что движущей его пружиной является Самозванец как действующее лицо и молва о нем — разноречивые слухи, неразрывно связанные с именем царевича (как отражение социально-политических устремлений и антагонистических противоречий русского общества начала XVII столетия).

В трех сценах (1-й, 4-й и 7-й по счету) приводятся свидетельства, что царевича убил Годунов; в пяти сценах (Дом Шуйского; Царские палаты; Царская дума; Лобное место; Кремль) имя «спасенного» Дмитрия упоминается в связи с народным движением; в девяти сценах Самозванец выступает непосредственно перед зрителем и, наконец, в сцене-завязке (Палаты патриарха) констатируется факт, что Отрепьев бежал из монастыря. Только в двух массовых сценах (Красная площадь, Девичье поле) нет ни самого Дмитрия, ни упоминания о нем, но следует отметить, что они как бы обрамлены двумя диалогами Шуйского и Воротынского (обсуждающих известие о появлении самозванца), содержащими заряд драматического действия.

Таким образом, в «Борисе Годунове» налицо непрерывное («сквозное») действие драмы, связанное с широко распространенным сюжетом, использованным Пушкиным отнюдь не традиционно. Среди многочисленных пьес о Дмитрии Самозванце,[15] написанных до и после Пушкина, «Борис Годунов» занимает, как известно, особое место. Ближе всех других авторов к Пушкину стоит Островский, являющийся прямым продолжателем его традиций. Это сказывается в вопросах, имеющих принципиальное значение, а также в общности некоторых художественных приемов, в частности — способах построения действия драмы.

* * *

Хроника Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» начинается с тех событий, которыми заканчивается «Борис Годунов». И уже в первой реплике, а затем во всех экспозиционных сценах, подготавливающих завязку действия, внимание акцентируется на молве о царевиче. В соответствии с исторической правдой Островский дает ясное представление о том, что легенда продолжала жить и тогда, когда истинная роль Лжедмитрия уже стала очевидной; таким образом создавались условия для появления Лжедмитрия II. Драматург показал, с какой ловкостью Василий Шуйский использует слухи и толки об угличских событиях, о Самозванце на русском престоле и т. п., самые разнохарактерные утопические воззрения и религиозные представления широких народных масс для осуществления своих замыслов.

Крестьяне, мелочные торговцы, новгородские и московские купцы, подьячие, странники, юродивый, поп и др. — все являются носителями молвы и кривотолков о жизни, смерти и «воскресении» царевича.

---

[10] К. В. Чистов. Русские народные социально-утопические легенды XVII—XIX вв. Изд. «Наука», М., 1967, стр. 46.

[11] Там же, стр. 40—41.

[12] Там же, стр. 38.

[13] Там же, стр. 40.

[14] Там же, стр. 43.

[15] См.: М. П. Алексеев. Борис Годунов и Дмитрий Самозванец в западноевропейской драме. В кн.: «Борис Годунов» А. С. Пушкина. Под общей редакцией К. Н. Державина. Л., 1936.

lib.pushkinskijdom.ru

1-й крестьянин.

Была молва, и прежде толковали,
Что Дмитрий, Углицкий царевич, жив...
. . . . . .

Подьячий.

И чуда нет, и нечему дивиться,
Что сохранил его господь живого...
. . . . . .

Поп.

Веселие духовное и радость
Вселенская...

Конев.

Ну, радость невелика...[16]

Конева прерывает подьячий, предупреждающий его: «Ты не болтал бы громко при народе, А то как раз в застенок попадешь». Далее ремарка: «Молчание». Драматург хорошо передает эту заминку, мгновенное смятение в толпе («1-й крестьянин. Ахти, грехи! Ох, господи, помилуй! 2-й крестьянин. Хоть пожевать чего бы, скуки ради»). Яркая бытовая сцена (над этой сценой драматург тщательно работал, о чем свидетельствуют и черновая и беловая рукописи «Дмитрия Самозванца») — это фон, на котором воспринимаются многозначительные слова Конева и ответ подьячего — акцентные реплики экспозиции драмы.

Прерванный, но все еще волнующий толпу разговор возобновляется людьми, оппозиционно настроенными по отношению к Самозванцу. Когда подошедший Юродивый во всеуслышание произносит: «Антихриста боюсь!», Конев подстрекает его, предлагая провокационный вопрос: «А разве скоро, Афоня, ждать его?» Юродивый легко подхватывает реплику. «Пришел нежданный», — уверенно отвечает он и затем поддерживает разговор, имеющий острополитический подтекст. Московский купец стремится перевести беседу на другую тему, заговаривает о Василии Шуйском, но Калачник вновь направляет ее по прежнему руслу.

Калачник.

Полякам да казакам
Житье пришло, Афоня; царь Димитрий
Вперед бояр к руке их допущает.
Бояр казаки чуть не бьют...

Юродивый.

Боярин —
Татарин!

Калачник.

Что за диво, что бояре —
Татаровья: царем татарин был!

1-й купец московский.

Что было, то прошло! Теперь Димитрий
Иванович, царевич благоверный
От племени Владимира святого...

Юродивый.

В могилке Дмитрий!

Подьячий.

Мы тебе, блаженный,
И руки свяжем, да и рот замажем...

Калачник.

Он простенький, с него взыскать нельзя.

Здесь обращает на себя внимание прежде всего то, что Юродивый Островского не так прост и беспомощен, как Николка Пушкина. В приведенной сцене и

[16] А. Н. Островский, Полное собрание сочинений, т. IV, Гослитиздат, М., 1950, стр. 253—254 (далее в тексте цитируется это издание).

lib.pushkinskijdom.ru

особенно в дальнейшем, по ходу развития сюжета, становится все более заметным то, что «блаженный» Афоня лишь «юродствует» — «напускает на себя дурь», «прикидывается дурачком». Не случайно он сопровождает Калачника, вожака народной оппозиции, на протяжении всей пьесы. Но в первой экспозиционной сцене, по протяженности равной целому акту, показана начальная стадия освободительного движения: оппозиция действует тайно, так как в соответствии с исторической правдой драматург изображает временное торжество Лжедмитрия. В следующей сцене (Кремль. 20 июня 1605 года) толпа приветствует Лжедмитрия возгласами: «Отец ты наш! Ты наше солнце красно!» Однако эти возгласы нельзя воспринимать вне контекста всей сцены, без связи с такими, например, репликами:

Басманов.

...А буде кто лишь только заикнется
О вымысле нелепом Годунова
И патриарха, взять его скорее
За-приставы, потом ко мне привесть.
. . . . . .

Десятские (*у собора*).

Идет, идет! Давай дорогу шире!
Проваливай!

Калачник.

Да ты лупи их крепче!
Затылок наш к побоям притерпелся.
Ты православной шеи не жалей!

Здесь происходит подспудная, осуществляемая в целях раскрытия идейного замысла драмы перекличка на первый взгляд малозначительных реплик. Они перебиваются и другими высказываниями по поводу появления Дмитрия в тот самый момент, когда в народе стремительно нарастает сомнение в его «подлинности». Так возникает единство действия «Дмитрия Самозванца», определяющееся поставленной в драме проблемой народного мятежа, без которого не могла иметь место ни победа Самозванца над Годуновым, ни победа Шуйского над Лжедмитрием.

Кроме упомянутых утопических легенд, Островский привлекает и популярный миф об Антихристе, бытовавший еще и в XIX веке (вера народа в приход Антихриста была теснейшим образом связана с социально-утопическими легендами). Слухи о том, что действия Лжедмитрия — происки Антихриста, усиленно распространялись Шуйским, а впоследствии поддерживались официальной церковью и правительством Романовых, хотя именно опальные бояре Романовы в начале XVII века выдвинули Самозванца на русский престол. Вопреки этой официальной точке зрения Пушкин изобразил Лжедмитрия, «милого авантюриста», в качестве орудия для захвата власти в руках бояр и польской шляхты.

Вслед за Пушкиным Островский рисует Самозванца как жертву боярской оппозиции, придворных интриг и захватнических устремлений польских магнатов. Примечательны в этом отношении диалоги Шуйского и Конева, того же Шуйского и религиозного фанатика Осипова, на которого «лукавый царедворец» воздействует в целях распространения молвы о приходе Антихриста в облике царевича.

Осипов

(*подвигаясь к Шуйскому*).
Чернец?

Василий Шуйский.

Ну, нет, не чернецом он смотрит...
Ошиблись мы с Борисом. Монастырской
Повадки в нем не видно...

На вопрос Осипова, кто же на русском престоле, Шуйский отвечает:

Антихрист он или его предтеча.

В сцене с купцами Шуйский уже не делает ставку исключительно на религиозный энтузиазм, которым проникнут дьяк Осипов. На этот раз он поддерживает несколько иную версию: «...расстрига, Гришка Богданов сын, Отрепьев, по совету Дияволю на царстве утвердился». Главное в этой версии то, что Самозванец на русский престол посажен панской Польшей: «Он вскормленик прямой панов хвастливых!» С точки зрения Островского, умный Шуйский верно оцени-

lib.pushkinskijdom.ru

вает течение событий, хотя ему ничего не известно о происхождении Лжедмитрия. Не знает своей «родословной» и последний, но он понимает, какие силы дали возможность ему, «взлелеянному смутой», «влезть» на московский трон.

Давно идет по всей России шепот,
Что Дмитрий жив. Опальное боярство
Из монастырских келий посылало
Ко мне в Литву, окольными путями,
Своих покорных, молчаливых слуг
На Годунова с челобитьем. В Польше
Король меня царевичем признал,
Благословил меня на царство папа,
Царевичем зовут меня бояре,
Царевичем зовет меня народ,
Усыновлен тебе я целой Русью!
Не твой я сын, — а разве Годуновы
Наследники тебе? А разве Ромул,
Пастуший сын, волчицею вздоенный,
Царем рожден?

* * *

Следует учесть своеобразие работы Островского над поэтической речью в процессе создания образа Самозванца. Это поможет решению таких вопросов: в чем состоит принципиальное сходство двух драм, в чем заключается различие индивидуальной манеры их создателей.

На полях черновой рукописи «Дмитрия Самозванца» имеется много прозаических записей — большей частью монологов и реплик Самозванца. Так, например, на полях 13-го листа черновой рукописи читаем: «Ромул воспитан пастухом, но сделался основателем царств».[17] В 1-й сцене II части пьесы та же мысль формулируется в соответствии с образной природой поэтической речи («А разве Ромул, пастуший сын, волчицею вздоенный, Царем рожден?»). Вопросительная интонация фразы, являющейся частью «внутреннего» приведенного выше монолога, характерная лексика и другие поэтические особенности сообщают новое качество — новый смысловой оттенок и художественную специфику — известному легендарному сюжету. Или другой пример. На следующем листе (под текстом) записана реплика в стиле ритмической прозы, предназначенная для Лжедмитрия: «Я привяжу его к себе милостью. Он умнее всех, ловчее, да и всех хитрее, — он будет лучшим советником моим». Эта заметка на полях достаточно выразительно передает мысль о том, что Самозванец желает перетянуть Шуйского на свою сторону. Возможно, что Островский, как и Пушкин, намеревался сочетать стих с прозой. Но переводом прозаического выражения на язык поэзии здесь достигаются еще большая простота, ясность мысли, живость формы. Лжедмитрий обращается к собеседнику, своему секретарю:

Василий Шуйский
Умнее всех бояр, его осудят,
Сомненья нет. И вот, Бучинский, средство
Из бывшего врага мне сделать друга
И лучшего слугу!

Такой путь трансформации фразы из прозаической в стихотворную, по-видимому, был чужд Пушкину.

В рукописях Островского обращает на себя внимание и то, что многие страницы уже чернового варианта в большинстве своем почти лишены исправлений. В результате обследования обеих частей рукописи (Шереметьевской и Семевского) мы приходим к выводу, который не совпадает с заключением Кашина. Нельзя утверждать, что Островский работал над рукописью точно так же, как Пушкин, без конца перечеркивая ее и, так сказать, «эскизно».[18] О противоположном свидетельствует более полное описание Н. В. Измайлова,[19] который хотя и солидаризируется с Кашиным в общих выводах, в комментариях к тексту постоянно обращает внимание на отсутствие существенных разночтений между черновой рукописью и каноническим вариантом. Самым значительным изменениям под-

[17] Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР (далее: ИРЛИ), архив А. Н. Островского, ф. 218, оп. 1, ед. хр. 17.

[18] «Журнал Министерства народного просвещения», 1917, июнь, стр. 161.

[19] Н. В. Измайлов. Рукопись драматической хроники «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский». В кн.: Островский. Новые материалы. Письма. Труды и дни. Статьи. Под ред. М. Д. Беляева. Л., 1924.

lib.pushkinskijdom.ru

верглись экспозиционная сцена, а также диалоги братьев Шуйских и монолог Дмитрия Шуйского, требовавшие психологической разработки несхожих характеров; экспозиционная сцена была дополнена интересными бытовыми подробностями, характеризующими жизнь народа. Такой материал отсутствовал в источниках, хотя Островский, как и Пушкин, пользовался не только летописями, но и вообще памятниками древней русской письменности. Необычайная интенсивность, плодотворность работы Островского над рукописью «Дмитрия Самозванца» определяется, вероятно, и тем, что многие из обследованных им исторических и фольклорных материалов были уже интерпретированы гениальным Пушкиным («Пишу и размышляю», — свидетельствовал поэт). Б. П. Городецкий приходит к заключению, что «наименьшее количество поправок и вариантов» содержат в себе такие сцены рукописи «Бориса Годунова», которые создавались путем непосредственного следования за источниками, другие требовали почти исследовательских приемов по извлечению и соединению разнородного исторического материала, третьи, наконец, не основываясь на данных источника, всецело зависели только от поэтического вдохновения.[20]

В создании исторических сцен и образов Островский шел по открытому Пушкиным пути. Пестрая по составу действующих лиц, выразительная сцена «Кремль (20 июня 1605 года)» написана почти без помарок уже в черновом варианте, и сравнительно легко она давалась, может быть, именно потому, что драматург имел возможность использовать найденные Пушкиным художественные приемы. Сцена у собора, изображающая Лжедмитрия в окружении войска и толпы народа, напоминает детали картины, нарисованной в «Борисе Годунове», — «Равнина близ Новгорода-Северского» (Маржерет, стараясь остановить бегущих: «Quoi? Quoi?» Другой — из толпы — передразнивает его: «Ква! ква! тебе любо, лягушка заморская, квакать на русского царевича»). В хронике Островского рисуется сходная обстановка — лишь относительно мирная. Народная оппозиция все растет. Говор множества людей; смешение языков — русского, украинского, польского, французского, немецкого. Но отношение народа к Самозванцу (если сравнить с пушкинской сценой) резко переменилось. Приветствуя Лжедмитрия, как своего полководца и русского царя, немцы кричат по приказу Маржерета: «Vivat! hoch! hoch!» Русский из толпы народа как бы передразнивает немцев: «Калачник. Заохали собаки (*В народе смех*)».

Таким образом, при внешнем сходстве указанные сцены отнюдь не тождественны. Изменения в характере исторической обстановки начала XVII века определили новое в содержании и форме изображаемых картин.

* * *

Общность художественных систем Пушкина и Островского наблюдается как в интерпретации исторической личности, так и в характере изображаемого конфликта. Исход столкновения Бориса с Самозванцем не снимает остроконфликтной ситуации. В хронике Островского конфликт — Самозванец и Шуйский — завершается убийством Лжедмитрия, но основная проблема общественной жизни, проблема социального антагонизма, остается неразрешенной; союз Шуйского с оппозиционно настроенной массой так же, как и в драме Пушкина, не означает совпадения интересов боярства и народа. Одна из наиболее сильных сторон хроники и состоит в изображении лицемерия и предательской по отношению к народу политики вышестоящего сословия, в разоблачении боярской знати (не случайно образ Шуйского занимает здесь центральное положение). В сюжете драмы это одна из главных движущих пружин действия.

Характерно, что Шуйский, как историческая личность, чрезвычайно интересовал Пушкина, вероятно, понимавшего, какую предательскую по отношению к народу роль играл в истории этот «лукавый царедворец». Уже после создания «Бориса Годунова» поэт писал Раевскому, что намерен вернуться к образу Василия Шуйского. В набросках предисловия к драме Пушкин стремился подчеркнуть непомерное честолюбие, узурпаторские наклонности, авантюрный характер боярина Шуйского: «Он первый вступает в заговор, и он же, заметьте, первый берет на себя всю тяжесть выполнения его, кричит, обвиняет, из начальника превращается в рядового бойца. Он близок к тому, чтобы лишиться головы. Дмитрий милует его уже на лобном месте... снова возвращает к своему дворцу и осыпает дарами и почестями. Что же делает Шуйский, чуть было не попавший под топор и плаху? Он спешит создать новый заговор, успевает в этом... заставляет себя избрать царем и падает».[21]

---

[20] Б. П. Городецкий. Драматургия Пушкина. Изд. АН СССР, М.—Л., 1953, стр. 108.

[21] Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XIV, Изд. АН СССР, 1941, стр. 396.

lib.pushkinskijdom.ru

Все то существенное, что отмечено Пушкиным в действиях Василия Шуйского, за исключением падения его с престола, нашло отражение в «Дмитрии Самозванце», составляет фабульную линию хроники Островского.

Н. П. Кашин, с полным на то основанием, отмечал, что образ боярина Шуйского в пьесе Островского создан с замечательным мастерством. Вся экспозиционная сцена ожидания (Сени Шуйского) в начале пьесы приковывает внимание к нему как к центральному действующему лицу драмы. Существенные стороны характера, разработка которого отличается большой детализацией, раскрываются через восприятие многих персонажей. Уже на втором листе черновой рукописи с набросками плана содержится заметка к портрету Шуйского: «Угрюм старик, а маленькие глазки смеются и прыгают, как на большую толстую бабу — у него, у старого холостяка».[22] В результате трансформации фраза приобретает новый смысловой оттенок и законченность формы — внешний облик героя отражает его внутреннее состояние, но основное внимание при переработке текста переносится с индивидуального на социально-типическое.

Калачник (*у окна*).

...Угрюм старик, нависли брови тучей,
Глаза горят и скачут. Ну, сироты,
Не лучше ль нам сбираться восвояси,
С добра ума, покуда не прогнали?

Развитие двух образов — Дмитрия Самозванца и Василия Шуйского — происходит не параллельно, а в тесном взаимодействии, в нарастающем противоречии, обусловливая сложное сценическое действие. Действие «Бориса Годунова» развивается аналогичным образом с той разницей, что в драме Островского оно отличается более сложными перипетиями, вызванными хитро продуманной тактикой крамольного боярина Шуйского. Формы выражения этих противоречий, возникающих в результате осуществления большого политического заговора, разнообразны, однако всегда за внешней оболочкой неторопливо текущих событий скрывается острая борьба противоположных тенденций. Так, например, в сцене суда над Шуйским борьба не на жизнь, а на смерть обнаруживается в обычной процедуре чтения обвинительного акта, в живом обмене мнений в кругу бояр, в напряженном диалоге Дмитрия и Шуйского, на первый взгляд приводящем к разрешению конфликта.

Как лейтмотив к этой теме непримиримой борьбы интересов постоянно приводятся те или иные сведения о судьбе царевича Дмитрия. В донесении, которое читает дьяк Щелкалов, купец Федор Конев обвиняется в том, что «говорил он, Федька, на государя Дмитрия Ивановича составные затейные речи, что он государь царевич не прямой, а прямой де царевич убит от лихих людей в Угличе, там-де у Спаса его и положили, и клепал государя еретичеством и латинством; а те-де речи он, Федька, говорил не своим умыслом, слышал он про то от князя Василия Ивановича Шуйского не единожды».

Весь интерес этой сцены основывается на том, что Шуйский не оправдывается, хотя царь Дмитрий говорит ему: «От слов своих злодейских, Предательских ты лучше откажись». У Шуйского свой расчет — скрыть свои крамольные замыслы и предстать перед новым владыкой в роли покорного исполнителя царевой воли.

Василий Шуйский.

Ты знаешь сам, что всяка власть от бога.
. . . . . .
Меня, раба, Борис послал к народу,
И раб пошел, творя его веленье,
И говорил, что не царевич Дмитрий
Идет в Москву с иноплеменной силой,
А вор, расстрига, еретик Отрепьев.
Поверили иль нет, и кто поверил
Словам моим, не знаю; я исполнил,
Что царь велел. Вот вся вина моя!

Не случайно Дмитрий помиловал Шуйского, хотя уже и на лобном месте.

Избегая внешних эффектов, Островский не изобразил Шуйского в момент приготовления казни и отмены приговора. Драматург преследовал иную цель: раскрыть бездну лицемерия, предательства, своекорыстия боярской знати. В ряде сцен обнаруживается вся «подноготная»: придворные интриги, козни, соперничество; вместе с тем боярская верхушка сплачивается, когда она действует в защиту своих сословных интересов, вразрез с интересами народа. «...Наша ложь в народе будет правдой, — в хронографы за правду перейдет», — говорит Шуйский,

[22] Отдел рукописей и редких книг Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ОЛДП, F. 480.

lib.pushkinskijdom.ru

встречая одобрение бояр. Затем, как прежде перед Самозванцем, он винится перед народом в том, что был исполнительным холопом царя.

Василий Шуйский.

За воровство простите нас! Я первый
Прошу у вас прощенья. *(Кланяется).* Мне царевич
Известен был, — я хоронил его.

Голоса.

Ну, как тебе не знать! Известно, страхом
Заставили расстриге поклониться.

Последующие реплики Калачника и других лиц обнаруживают истинные взаимоотношения восставшего народа и бояр — руководителей заговора; простые люди опасливо сторонятся Шуйского («То недосуг, то гневен, ну и в шею...»). Когда один из присутствующих, поп, старается оправдать хозяина, говоря: «...претворяет свой гнев на милость вскоре, по писанью „Не зайдет солнце в гневе нашем“», Калачник не соглашается с ним: «Ну, брат, ты не скажи!» «Лукавство», как основная черта Шуйского в пушкинской интерпретации, в хронике Островского раскрывается особенно глубоко, так как образ подается не в эпизодах, а в непрерывном и последовательном развитии, во взаимосвязях с народом, и Калачник вернее всех постигает лицемерную сущность отношения боярина к массе. Шуйский выработал продуманную тактику посулов и ограничений. Хорошо понимая, какую решающую роль может сыграть народ в борьбе за власть, он использует его силы главным образом в личных, своекорыстных целях.

Я не брезглив, мне всякий друг, кто нужен.
И сволочь хороша. Не плюй в колодезь!
Велика сила шлющийся народ!

Чаще всего Шуйский высказывается в форме двусмысленных намеков, так что купцы, например, вынуждены признаться: «Хоть умереть, а не понять ни за что твоих речей». Разгадать его не могут и бояре. В сцене суда один из них говорит: «Иль он себя нарочно губит, или — Тут умысел»; второй отвечает: «Темна душа Василья». Двойную функцию — прямой оценочной характеристики и косвенного разоблачения всего сословия бояр — выполняет в тексте пьесы реплика Голицына. Родовитый боярин как бы проговаривается:

Он плут и проидоха,
А все наш брат, боярин, нам он свой.

Но в соответствии с пушкинской реалистической традицией характер крамольного боярина разрабатывается с учетом русских обычаев, быта и нравов. Строго подчинена этому художественному принципу речевая характеристика. В речи Шуйского, близкой к народному языку, прежде всего сказывается его крутой нрав, преобладают властный тон, повелительные интонации («Народ возьмет. Что мы ему дадим, И будет знать, что мы ему велим», и т. п.); она изобилует восклицаниями и лаконичными вопросами («Ну, что ж молчишь? Царя-то видел?»; «Чего бояться! Развяжи язык»; «Ты не смеши! Неужто все?»; «Да люди-то надежны ль?»; «Какое ваше дело?»; «Чего же вам?»; «Пытайтесь!»). Характерной особенностью речи Шуйского является обилие иронических интонаций. Так, на обращение-просьбу купцов — «Отцом нам будь! Наставь и накажи!» — Шуйский насмешливо отвечает: «Какого же вы, братцы, наказанья желаете?» Глава купеческой делегации выражается витиевато: «За спасеньем пришли к тебе, боярин». «Я вам не поп», — отвечает Шуйский категорично и насмешливо. Используя народное красноречие — поговорки, присловья и т. п. — в целях воздействия на массу, Шуйский стремится воспитать своих ближайших помощников в том же духе: «Повеселей гляди, на прибаутки Не поскупись...» — поучает он Калачника, который, кстати, еще более изощрен в деле пропаганды бунтарских идей. С лицами, различными по своему общественному положению, Шуйский разговаривает как бы разным языком.

Интересно проследить, как работал драматург над единственным большим монологом Шуйского. В черновом варианте содержится развернутая характеристика Самозванца с точки зрения Шуйского, предсказание его краха, рассуждение о том, чем может угодить монарх народу. В результате дополнительной работы создается более сложный психологический рисунок самого Шуйского, но значительно изменяется содержание монолога уже после создания беловой авторизованной рукописи. Доминирующими мотивами в размышлениях героя теперь являются его честолюбие, непобедимая жажда власти, превалирующие над страхом перед «опалой», смертью на плахе.

lib.pushkinskijdom.ru

Бояться их? Рожденному на троне
Тяжка она — корона Мономаха!
А мне, рабу, холопу Годунова,
Почувствовать себя хоть раз владыкой,
Почувствовать, что между мной и богом
Ни власти нет, ни силы!..
. . . . . .
Умом, обманом, даже преступленьем
Добьюсь венца...

С целью углубления реалистического содержания образов и сгущения исторического колорита драматург широко пользуется приемом контраста в создании речевых характеристик. Каждый из образов находится в тесной связи с окружающей общественной средой, конкретными социальными типами. Рядом с Шуйским, например, в одной из сцен стоит колоритная фигура подьячего, в речи которого ярко выражается его холопская натура.

Подьячий *(подавая свиток).*

Боярин,
Я, многогрешный богови и грубый,
Писанием предати покусихся —
Читающим на пользу и на память —
Восшествие исконного царя
На прародительские царства, еже
Очима видехом...

Василий Шуйский.

Запел ты рано!
Не торопись! Не в сутки город строят.
Не под дождем, мы лучше подождем.
(Отдает свиток).
Ты через год приди, я почитаю.

Контрастность двух приведенных реплик дает еще и другой, специфически драматургический эффект. При всей внешней обыденности диалог отличается большим внутренним напряжением: слова «Ты через год приди, я почитаю» полны тайного смысла — они произнесены с определенным намерением развеять легенду о чудесном спасении законного наследника царского престола, склонить собеседника на свою сторону, и в то же время боярин Шуйский намекает, что через год он будет на престоле.

Контрастность реплик служит средством выражения противоборствующих тенденций, борьбы взглядов и мнений на протяжении действия драмы.

Подьячий.

...Идет народ веселыми стопами
В предшествии хоругвий и икон...

Конев *(тихо).*

Антихриста встречать!

В хрониках Островского обращает на себя внимание необыкновенное богатство и разнообразие лексики,[23] синтаксических конструкций, удачное использо-

[23] Речевая характеристика, разработанная на основе смешения русского, украинского и польского языков, дает представление о воспитании, образовании, индивидуальности Лжедмитрия. Так, например, в черновике есть фраза: «Как нас побили! Ах, как нас побили!» В беловой рукописи она чуть-чуть изменена. Вместо русского «как» введено польско-украинское «як». Однако это «чуть-чуть» дает значительный художественный эффект. «Побили нас! О, боже, як побили!» В самую последнюю, решительную минуту своей жизни Лжедмитрий также остается верен себе — своему темпераменту и польскому воспитанию:

Василий Шуйский.

Про то мы сами знаем,
Кто нужен нам, да только лишь не вор...

Дмитрий *(с отчаянием).*

Не вор! Не вор! О! wszyscy djabli! Знали
И прежде вы... Зачем же я на троне!

lib.pushkinskijdom.ru

вание архаизмов, церковнославянских слов, простонародных выражений, пословиц, поговорок.[24] Успех новаторского воплощения темы народа обеспечило прежде всего достигнутое драматургом совершенство языка. Стихотворный ритм не только не мешает передаче своеобразия народной речи. Необходимые ритмические паузы, совпадая с разговорными, подчеркивают смысловые интонации:

Пора-то вольная, в полях убрались,
Посеяли, а сенокос не вдруг...
Ну, и сошлись...

Кстати, очень характерно, что приведенная фраза отнюдь не является лишь простой констатацией факта. Основная ее функция — в опровержении высказанной ранее мысли, что народ собрался, как на праздник, встречать законного царя.

«Чародей языка» Островский не удовлетворялся своими колоссальными познаниями в этой области и чутьем художника, а изучал живой великорусский язык как ученый, ставя перед собой задачу дополнить толковый словарь Даля. Во время специального обследования жизни населения поволжских городов и сел, на которое падает начало работы над историческими хрониками, драматург изучал современный быт, историю и местные диалекты. Он интересовался тем, как запечатлелись в народном сознании царствование Бориса Годунова и Лжедмитрия, события «смутного времени». Эти живые впечатления оказывали влияние на процесс создания системы художественных образов.

Перед развязкой драмы «Дмитрий Самозванец» устами свидетеля событий дается полное опровержение легенды о таинственном спасении царевича от руки убийц (легенда об убийстве царевича Борисом Годуновым бытовала еще во время путешествия Островского по Волге[25]):

Старик.

Я, в самый день безбожного убийства,
Его живого видел у обедни;
К убитому всех прежде прибежал,
Стоял над ним, зарезанным, и плакал.
При мне его в могилу опустили.

Во время смуты, в толпе народа, старик доказывает по существу, что на русском троне сидит не законный наследник, а Самозванец. Его слова вызывают недовольство десятских, наблюдавших за порядком, за старика заступается Калачник; возникшее столкновение перерастает в схватку с поляками.

Десятский.

Взять его! Робята, помогите!
Десятские!

Калачник.

Кричи, сбирай десятских!
Помогут ли они тебе, посмотрим!
Ты лет не чтишь, ты сдуру поднял руки
На старика седого! Ну, так стой же!
Учивости я выучу тебя. (*Хватает его за ворот.*)

Десятский.

Ты что шумишь? Ты сам-то что за птица?

Калачник.

Что я-то?! Я — не сыщик, не доносчик;
Я — весь народ московский; вот кто я!

В образе Калачника, самом складе и тоне его речи отражается мысль об активной, решающей роли народа в освободительном движении начала XVII века. Осознанность действий Калачника, его самостоятельность, независимость от планов Шуйского подчеркивается такой, например, репликой, обращенной к купцу, который расточает похвалы по адресу Шуйского:

---

[24] См.: М. М. Уманская. Художественный метод А. Н. Островского — исторического драматурга. «Ученые записки Саратовского государственного педагогического института», вып. XXI, 1957, стр. 91—94.

[25] С. В. Максимов. А. Н. Островский на Волге. По его запискам и собранным им материалам. ИРЛИ, ф. 218, оп. 5, д. 29, лл. 251—252.

lib.pushkinskijdom.ru

Калачник.

Да ты зачем к боярину-то ходишь?
Ума занять?.. А я своим торгую
По мелочи. Эх, бороды большие,
Вы рады бы простой народ заесть,
Да воли нет!

Интересно отметить, что приведенные выше и другие высказывания Калачника отсутствуют в черновой и беловой рукописях, что показательно для Островского, дополнявшего текст не словом или выражением, а целым эпизодом, который входил в окончательный вариант в законченной форме, по-видимому без предварительной обработки. Примерно так же создавался эпизод первой сцены, ведущая роль в котором принадлежит Калачнику и Юродивому. Только первые реплики имеются в беловой рукописи: «Мелочной торговец. Куда тебя носило? Калачник. Я в Туле был. Мелочной торговец. Зачем? Калачник. Хотел в казаки... Юродивый. Казак — поляк!» и т. д. Примечательно, что приветствием Калачника, обращенным к толпе, ожидающей Шуйского, Островский начинал черновую рукопись драмы. Затем реплика была отодвинута вглубь экспозиции; роль Калачника в решении проблемы народа сразу же осознавалась автором как центральная, занимала его творческое воображение, этот образ совершенствовался и после того, как беловая рукопись уже была закончена.

Речь Калачника, Юродивого, безымянных крестьян, городской голытьбы и др. представляет собой замечательное по художественной выразительности сочетание народного разговорного и литературного языка. Драматург стремился отразить остроту ума, сметливость, общественную активность простых людей из народа. Вопреки славянофильским утверждениям, что якобы русский народ инертен, равнодушен к политике («государствовать не хочет»), склонен к смирению, Островский убедительно показывает интерес народных масс к вопросам государственного значения. Калачник, Юродивый и др. разбираются в политическом курсе царей и боярской клики. Сколько сарказма в таком, например, высказывании Калачника:

Идет молва, что князь Рубец-Масальский,
Петр Федорыч Басманов и другие
Хотят свои боярские кафтаны
На кунтуши сменять...

Эта политическая активность народных масс, способность остро реагировать на явления социальной действительности наиболее очевидно проявляется в кульминационной сцене, где голоса народа звучат как призыв к восстанию, как набат.[26]

Трактовка Островским темы народа, так же как исторических лиц и событий, не противоречит пушкинской. Сходные элементы изображения народа у Пушкина и Островского наблюдаются главным образом в экспозиционных сценах, сопровождающих все действие как «Бориса Годунова», так и «Дмитрия Самозванца». В развернутых, сопутствующих действию сценах Островский показывает отношение народа к только что воцарившемуся на русском престоле Лжедмитрию, дает своеобразную интерпретацию пушкинской ремарки «народ безмолвствует».

Вся структура пьесы, в частности ее сюжет, отражает рост оппозиционных настроений масс; кульминацией и развязкой здесь являются сцены народного мятежа, приведшего к ниспровержению царя-самозванца. Мятеж народа против Лжедмитрия изображается Островским как протест против несправедливой власти. Интерпретированный в духе демократических общественных идеалов 60-х годов коллективный образ народа видоизменяет (по сравнению с пушкинской драмой) композицию хроники Островского, определяет расстановку образов, приемы речевой характеристики персонажей, появление фигуры народного вожака и т. п.

Таким образом, в драме Островского ярко сказались как традиции автора «Бориса Годунова», так и новаторство великого драматурга, обусловленное эпохой общественного подъема 60-х годов, своеобразием его таланта, особенностями исторического мышления.

---

[26] Идейно-художественный смысл этой сцены раскрыт в работе Л. М. Лотман (см.: Л. М. Лотман. Стихотворные драмы А. Н. Островского. В кн.: А. Н. Островский. Стихотворные драмы. «Советский писатель», Л., 1961). Большое место анализу проблемы народа, рассматриваемой в связи с социально-политическими и эстетическими концепциями драматурга, уделено в работах М. М. Уманской «Русская историческая драматургия 60-х годов» (Вольск, 1958) и «Художественный метод А. Н. Островского — исторического драматурга».

lib.pushkinskijdom.ru

И. Г. ЯМПОЛЬСКИЙ

ЗАМЕТКИ ОБ А. Н. ОСТРОВСКОМ

О записке Н. В. Гоголя к М. П. Погодину

3 декабря 1849 года Островский читал у М. П. Погодина в присутствии Н. В. Гоголя свою комедию «Банкрот» («Свои люди сочтемся»). Гоголь пришел с опозданием, остановился у двери и прослушал так до конца. На вопрос то ли Погодина, то ли Е. П. Ростопчиной, то ли Н. В. Берга (свидетельства об этом противоречивы) [1] он с одобрением отозвался о таланте Островского, но вместе с тем отметил некоторую неопытность драматурга.

По словам С. В. Максимова, «похвальный отзыв Гоголя, написанный на клочке бумаги, передан был Погодиным А. Н. Островскому и сохранялся им как драгоценность». Максимов на чтении не присутствовал и мог знать об этом от кого-нибудь из знакомых, мог слышать и от самого Островского, с которым у него вскоре установились дружеские отношения.

В 1923 году в Москве в Театральном музее им. А. Бахрушина была организована выставка к столетию со дня рождения Островского. В каталоге этой выставки значится «записка карандашом Николая Васильевича Гоголя к М. П. Погодину об А. Н. Островском».[2] В сборнике статей об Островском, изданном к юбилею Русским театральным обществом, помещена информационная статейка о скоро открывающейся выставке, где также говорилось о записке Гоголя и ее содержании: «...особенный интерес имеет записка Н. В. Гоголя с признанием таланта Островского, написанная им М. П. Погодину, после чтения у последнего в 1849 г. Островским своей пьесы „Банкрот", в присутствии Гоголя».[3] Но затем следы записки затерялись.

Излагая эти факты в статье «Новое об А. Н. Островском»,[4] В. Я. Лакшин сообщает: «Я обыскал все архивные закоулки в поисках легендарной записки Гоголя, но никак не мог предположить, что она давно уже напечатана!» И дальше он цитирует отрывок из статьи П. О. Морозова «Литературные дебюты А. Н. Островского», напечатанной в № 5—6 (а не в № 4, как указывает В. Я. Лакшин) журнала «Образование» за 1896 год. Здесь приведена записка Гоголя к Е. П. Ростопчиной. Вот ее текст: «Я тоже нахожу ответ Островского очень благоразумным. Дай ему бог успехов во всех будущих трудах и полного уменья выражать ясней их благонамеренность, чтобы ни в ком не оставалось какое-нибудь на этот счет сомненье. При внутреннем усовершенствовании это приходит само собою. Самое главное, что есть талант, а он везде слышен». «Итак, вот она, казавшаяся легендой записка Гоголя!» — восклицает В. Я. Лакшин.

Как известно, шум, поднятый «Своими людьми», дошел до самого Николая I, и появление пьесы в печати вызвало его недовольство. По распоряжению министра народного просвещения кн. П. А. Ширинского-Шихматова попечитель Московского учебного округа В. И. Назимов пригласил Островского к себе, «вразумил» его и потребовал объяснений. Через некоторое время Островский направил ему письмо, по тону вполне благонамеренное, но проникнутое чувством собственного достоинства, в котором излагал свои взгляды на задачи комедии. Объяснения Островского, по свидетельству С. В. Максимова, были написаны «с обычною помощию и по совету ближайших друзей» [5] и были, по-видимому, широко известны. На них и откликнулся Гоголь в записке к Ростопчиной.

Сама по себе находка этой записки на страницах старого журнала весьма существенна. Она не вошла даже в академическое полное собрание сочинений и писем Гоголя.

Но та ли это записка, о которой упоминают Максимов и каталог выставки 1923 года? Разумеется, все возможно, но пока что В. Я. Лакшин этого не доказал и приподнятый тон его изложения говорит лишь об его внутренней убежденности.

---

[1] С. В. Максимов. А. Н. Островский. (По моим воспоминаниям). «Русская мысль», 1897, № 1, стр. 55; Н. В. Берг. 1) Воспоминания о Н. В. Гоголе. «Русская старина», 1872, № 1, стр.121; 2) Графиня Ростопчина в Москве. (Отрывок из воспоминаний). «Исторический вестник», 1893, № 3, стр. 700—701.

[2] Каталог выставки в память 100-летия со дня рождения А. Н. Островского. Изд. Русского театрального общества, М., 1923, стр. 25.

[3] Выставка памяти А. Н. Островского. В кн.: Островский. К столетию со дня рождения. Юбилейный сборник под ред. А. А. Бахрушина, Н. Л. Бродского и Н. А. Попова. М., 1923, стр. 74.

[4] «Литературная газета», 1972, № 42, 18 октября.

[5] С. В. Максимов. А. Н. Островский. (Из воспоминаний). «Русская мысль», 1898, № 1, стр. 6.

lib.pushkinskijdom.ru

И действительно, «легендарная» записка Гоголя написана после чтения «Своих людей» в декабре 1849 года, а записка, опубликованная П. О. Морозовым, — не раньше апреля 1850 года (10 или 11 апреля Островский был у Назимова, а 26 апреля датированы его объяснения); первая адресована Погодину, вторая — Ростопчиной; содержание их тоже неодинаково: в первой говорилось о таланте писателя Островского, во второй — об его ответе Назимову, главным образом об его «благоразумии». Не слишком ли много требуется допущений, чтобы отождествить эти две записки? Возникает также вопрос: можно ли было описать записку к Ростопчиной так, как это сделано в каталоге и сборнике 1923 года, если она была в руках у устроителей выставки? А именно это и утверждает В. Я. Лакшин.

Нельзя ли предположить, что существовали две записки Гоголя: одна, вызванная чтением «Своих людей», а другая — ответом Островского Назимову, одна адресованная Погодину, а другая — Ростопчиной. Ведь в этом нет ничего невозможного и ничто этому не противоречит.

В аргументах В. Я. Лакшина некоторую роль играет факт утери записки Гоголя к Погодину. Это печальный, но, увы, далеко не исключительный случай. А кроме того, ведь и записка к Ростопчиной тоже утеряна, и не опубликуй ее Морозов, мы бы о ней решительно ничего не знали.

Возможно, что записка к Ростопчиной, предполагает В. Я. Лакшин, «затерялась при разборе выставки и ныне лежит неопознанной в одном из государственных хранилищ в разделе писем „неустановленного лица к неустановленному лицу". А быть может, покоится в домашнем архиве случайного владельца, не подозревающего, какой ценный автограф находится в его руках». Все это совершенно справедливо, но эти соображения могут быть в равной степени отнесены и к записке к Погодину.

Записка «не имела, по-видимому, ни обращения к адресату, ни подписи» — но опять-таки почему это относится только ко второй записке, да к тому же — откуда это известно? Морозов мог просто не воспроизвести их, как часто бывало.

Перечитав статью В. Я. Лакшина, я обратил внимание еще на два места.

Констатируя, что следы записки к Погодину были потеряны, В. Я. Лакшин отмечает, что она не появилась в томе «Неизданных писем к А. Н. Островскому», вышедшем в 1932 году. Но почему, собственно, записка к Погодину должна была появиться среди писем к Островскому, даже если бы она не была утрачена? Свидетельством утраты записки является скорее «Каталог выставки» к 50-летию со дня смерти Островского (М., 1936). Там, в отличие от каталога 1923 года, записка не упомянута.

В. Я. Лакшин не вполне определенно пишет: «В те же юбилейные дни (1923 года, — *И. Я.*) несколько слов из какой-то записки Гоголя процитировал в своей статье И. И. Смирнов, позабыв, впрочем, сослаться на источник». Но справедливости ради следует отметить, что наряду с глухим упоминанием о записке Гоголя к Погодину И. И. Смирнов цитировал не «какую-то записку», а именно записку к Ростопчиной,[6] правда, как указывает В. Я. Лакшин, без библиографической ссылки (их вообще в статье нет). Таким образом, И. И. Смирнов писал о двух записках Гоголя, в которых речь шла об Островском, и пока у нас нет оснований отвергать такую возможность.

«Маленькое воспоминание» об Островском-артисте

А. Н. Островский не раз выступал в домашних и любительских спектаклях в своих собственных пьесах. По общему мнению, в том числе близких ему людей, Островский скорее «превосходно читал», чем играл,[7] но читал так выразительно, что у него многому могли научиться артисты, которые пожелали бы избрать соответствующую роль.[8]

Среди других воспоминаний об этом сохранилось одно, появившееся скоро после смерти писателя на страницах юмористического журнала «Осколки» (1886, № 27, стр. 6) и не попавшее даже в основательную библиографию мемуарной литературы об Островском, составленную А. И. Ревякиным (Островский и его современники. «Academia», М.—Л., 1931). Поскольку оно очень невелико, привожу его полностью:

---

[6] И. И. Смирнов. А. Н. Островский. В кн.: А. Н. Островский. Сборник статей к столетию со дня рождения. Под ред. проф. П. С. Когана. Изд. «Основа», Иваново-Вознесенск, 1923, стр. 22—23.

[7] С. В. Максимов. А. Н. Островский. (По моим воспоминаниям). В кн.: Драматические сочинения А. Н. Островского, Н. Я. Соловьева и П. М. Невежина, т. I. Изд. «Просвещение», СПб., стр. 154.

[8] См. отрывок из «Театрального дневника» Н. А. Дубровского в статье П. Маркова «Островский — актер и чтец» (Островский... Юбилейный сборник под ред. А. А. Бахрушина, Н. Л. Бродского и Н. А. Попова, стр. 25).

lib.pushkinskijdom.ru

«ОБ А. Н. ОСТРОВСКОМ

(Маленькое воспоминание)

В начале шестидесятых годов в маленьком театрике Пассажа (где потом был музей Гаснера и Лента) любителями было поставлено „Свои люди сочтемся". Роль Подхалюзина исполнял сам автор, покойный Александр Николаевич Островский. После 3-го действия в уборную Н. В. Щукарева, игравшего Большова, вошел князь М., корчивший из себя великого знатока и критика.

— Ну, ваше сиятельство, как находите вы нашего сегодняшнего Подхалюзина? — спросил Щукарев.

— Знаете, что я вам скажу! Островский взял неверный тон, по-моему, он *не так понял* характер изображаемого автором лица».

Заметка подписана инициалами «Е. К.». Расшифровать их не удалось. Но интересно, что через много лет в журнале «Театр и искусство» (1911, № 22, стр. 446—447) появились за теми же инициалами «Странички воспоминаний об А. Н. Островском», записанные со слов В. Н. Андреева-Бурлака и М. И. Писарева. Там, на основании свидетельства М. И. Писарева, приводятся слова Островского, сказанные им М. П. Садовскому, — тоже об исполнении роли Подхалюзина. Возможно, что и анекдотический эпизод, сообщенный в «Осколках», был рассказан М. И. Писаревым.

Князь М. — почти несомненно князь Мещерский, тоже выступавший в эти годы в любительских спектаклях. Так, 27 января 1862 года он играл Леонида в «Воспитаннице».[9]

Островский исполнял роль Подхалюзина в зале петербургского Пассажа 29 апреля 1863 года. Но там, судя по афише,[10] Большова играл не Щукарев, а А. Я. Свириденко.

О разрешении постановки «Воспитанницы»

В своих воспоминаниях об А. Н. Островском его приятель артист Александринского театра Ф. А. Бурдин, после описания своего безрезультатного разговора о запрещенной «Воспитаннице» с управляющим III отделением А. Л. Потаповым, сообщает:

«Впоследствии эта пьеса была дозволена и также очень курьезным образом. Временно назначен был исправляющим должность начальника III-го Отделения генерал Анненков, брат известного писателя П. В. Анненкова.

Пьеса И. С. Тургенева „Нахлебник" была под запрещением; П. В. Анненков как друг И. С. Тургенева просил брата разрешить эту комедию.

— С удовольствием, — отвечал он, — и не только эту, а все те, которые ты признаешь нужным; только присылай поскорее, потому что на этом месте я останусь очень недолго.

П. В. Анненков послал ему несколько пьес, в числе которых находилась и „Воспитанница". И вот таким образом она попала на сцену».[11]

Свидетельство близкого Островскому человека до сих пор не вызывало сомнения. Об этом говорится в примечаниях к последнему изданию сочинений Островского.[12] А. И. Ревякин в комментариях к приведенному отрывку из воспоминаний Бурдина писал: «Пьеса разрешена к представлению временно замещавшим Потапова Н. Н. Анненковым в начале сентября 1863 года. Тогда же была разрешена к представлению и ранее запрещенная пьеса И. С. Тургенева „Нахлебник"».[13]

Конечно, Бурдин имел в виду не Н. Н. Анненкова, а родного брата приятеля Тургенева генерал-лейтенанта И. В. Анненкова, который с начала 1860 года был начальником 1-го округа корпуса жандармов, а с марта 1862 года петербургским обер-полицмейстером. Но это мелочь. А главное — что Бурдину явно изменила память.

В делах драматической цензуры, находившейся в ведении III отделения, сохранился рапорт о «Нахлебнике» с резолюцией И. В. Анненкова: «По внимательному рассмотрению этой пьесы я не нашел в ней оскорбления нравственного чувства и дворянского сословия». Эта резолюция датирована 19 октября 1861 года.[14]

---

[9] Z. Театральная и музыкальная хроника. «Русский мир», 1862, № 5, стр. 131.

[10] Воспроизведена в кн.: Островский... Юбилейный сборник под ред. А. А. Бахрушина, Н. Л. Бродского и Н. А. Попова, стр. 27.

[11] Ф. Бурдин. Из воспоминаний об А. Н. Островском. «Вестник Европы», 1886, № 12, стр. 671—672.

[12] А. Н. Островский, Собрание сочинений в десяти томах, т. II, Гослитиздат, М., 1959, стр. 434—435.

[13] А. Н. Островский в воспоминаниях современников. Подготовка текста, вступительная статья и примечания А. И. Ревякина. Изд. «Художественная литература», [М.], 1966, стр. 575.

[14] Литературный архив, сб. 4. Изд. АН СССР, М.—Л., 1953, стр. 385. Уже в начале 1862 года «Нахлебник» был поставлен и в Москве, и в Петербурге.

lib.pushkinskijdom.ru

Между тем разговор Бурдина с Потаповым, в результате которого запрещение «Воспитанницы» было подтверждено, происходил почти через два месяца — 11 декабря 1861 года. Бурдин очень колоритно изложил этот разговор в письме к Островскому на следующий день. Оно начинается такими словами: «Дело проиграно! „Воспитанница" окончательно запрещена!» [15] Разрешена же она была только в сентябре 1863 года.

Таким образом, версия Бурдина о том, что «Нахлебник» и «Воспитанница» были допущены на сцену одновременно и что в разрешении последней принимал участие И. В. Анненков, должна быть оставлена.

А. Н. Островский и П. Д. Боборыкин

В тех же воспоминаниях Ф. А. Бурдин говорит о больших трудностях, неизменно сопутствующих драматургу в его работе. Он, в отличие от романиста, всегда ограничен «известными рамками», за пределы которых не может выйти, — «ни лишнего лица, ни лишней сцены, а иначе и эффект, и цельность произведения будут утрачены. Каждая фраза, каждый характер, весь сюжет и развязка должны быть строго обдуманы». И далее Бурдин рассказывает такой эпизод:

«Один, бесспорно, даровитый писатель, возомнивший о себе слишком много, хватавшийся за все, написал пятиактное драматическое произведение, данное в Москве, на втором представлении которого играли четвертый акт после пятого, а пятый — после третьего. Однажды, при мне,[16] этот автор позволил себе сказать Островскому, что он недостаточно знаком с техникой постройки драматических пьес.

— Может быть, — скромно ответил ему Островский, — но в моих пьесах еще не случалось, чтобы играли конец вместо средины, а средину вместо конца».[17]

Кто же такой этот даровитый, но слишком много о себе возомнивший и за все хватавшийся писатель? А. И. Ревякин высказал предположение, что Бурдин, по-видимому, имел в виду Боборыкина,[18] и это предположение следует признать основательным. Боборыкин, как известно, не только часто писал о театре и драматургии, но и не раз пробовал себя на поприще драматурга. В 1865 году в «Искре» появилась следующая заметка:

«Вот г. Боборыкин постоянно нас чем-нибудь да удивит. Читаем и — поражаемся еще новым свойством этого замечательного романиста и драматурга. Вот что пишут из Москвы: „В пьесе г. Боборыкина «Большие хоромы», поставленной на московскую сцену, *по просьбе самого автора*, нашли возможным и даже необходимым (этого я уже не понимаю!) переставить два последние акта пьесы: назначено давать четвертый акт комедии *после* пятого. В таком виде комедия эта дана была уже три раза"».[19]

Эпизод, рассказанный Бурдиным, характеризует устойчивое отношение Боборыкина к драматургии Островского, разделявшееся многими его современниками, ложное убеждение, что Островский плохо владеет сюжетом, а «эпически-бытовой склад» преобладает в его произведениях над «драматическим».[20]

Свидание с министром

Во второй половине марта 1867 года Островский приехал в Петербург. Сколько дней он пробыл в столице и с кем встречался — не вполне ясно. В «Летописи жизни и творчества А. Н. Островского», составленной Л. Р. Коганом, указано только, что он читал сцены из пьесы «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» в зале Бенардаки в пользу Литературного фонда (25 марта) и что он повидался с композитором А. Н. Серовым.[21] К этому следует прибавить, что

---

[15] А. Н. Островский и Ф. А. Бурдин. Неизданные письма. ГИЗ, М.—Пгр., 1923, стр. 11.

[16] У Некрасова за обедом. (Примеч. Ф. А. Бурдина).

[17] Ф. Бурдин. Из воспоминаний об А. Н. Островском, стр. 672—673.

[18] А. Н. Островский в воспоминаниях современников, стр. 576.

[19] Литературное домино [Д. Д. Минаев]. Nota bene. «Искра», 1865, № 7, стр. 109. Первоначальная редакция этой пьесы была напечатана в «Библиотеке для чтения» (1861, № 8) под заглавием «Старое зло».

[20] См., например, статью Боборыкина «Островский и его сверстники» («Слово», 1878, №№ 8 и 9—10).

[21] Л. Р. Коган. Летопись жизни и творчества А. Н. Островского. Госкультпросветиздат, 1963, стр. 157. Отмечу попутно неточность. Здесь под 22 марта указано: «О. посылает М. М. Стасюлевичу записку об опечатках, замеченных им в присланном ему экземпляре „Дмитрия Самозванца и Василия Шуйского"». Но это записка не А. Н., а М. Н. Островского (см.: М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке, т. II. СПб., 1912, стр. 272).

lib.pushkinskijdom.ru

30 марта он должен был обедать у редактора «Вестника Европы» М. М. Стасюлевича.[22]

Эти скудные сведения можно дополнить еще одним небезынтересным фактом. В делах Главного управления по делам печати сохранилась копия уведомления, посланного Островскому 22 марта 1867 года, о том, что министр может принять его сегодня в 8½ часов вечера.[23] Значит, писатель просил о свидании. Какова была цель этого свидания, состоялось ли оно и о чем они беседовали — неизвестно. Министром внутренних дел был тогда П. А. Валуев. В его дневнике[24] никаких упоминаний о встрече с Островским нет. Тем не менее я считаю нелишним обратить внимание на этот факт. Может быть, дальнейшие находки прольют на него свет.

Не исключено, что еще весною 1867 года Островский задумал докладную записку, о которой сообщил Ф. А. Бурдину в сентябре: «В Петербург я сбираюсь, но совсем по другому делу; я готовлю для Главного управления по делам печати Записку о правах драматических писателей, где упомяну и о недостаточности вознаграждения, которое нам дают императорские театры».[25]

В. А. ГРОМОВ

ИЗ «ВОСПОМИНАНИЙ» Н. А. ОСТРОВСКОЙ

(Н. П. Огарев в Симбирске. А. Н. Островский и И. Ф. Горбунов. Первое представление «Грозы» в Петербурге. Чтение А. Ф. Писемским «Горькой судьбины» и цензор В. Н. Бекетов. Встреча с Л. П. Шелгуновой и разговор о Н. Г. Чернышевском и Н. А. Добролюбове)

Автор известных своей достоверностью мемуаров об И. С. Тургеневе[1] и Н. А. Добролюбове,[2] Наталья Александровна Островская (1845—1910)[3] оставила после себя довольно большое литературное наследие, основную часть которого составляют обширные «Воспоминания». В них содержится немало страниц, посвященных русским писателям, их произведениям, а также тому резонансу, какой они вызывали среди читателей, слушателей и зрителей. Эти непубликовавшиеся страницы, представляющие определенный историко-литературный интерес, извлечены нами из автобиографического контекста, привлекаемого в сжатом изложении лишь как поясняющий материал.

Урожденная Татаринова, племянница (по материнской линии) цензора В. Н. Бекетова, ученица Н. А. Добролюбова, вышедшая в 1861 году замуж за П. М. Грибовского, состоявшая после его смерти во втором браке с Андреем Николаевичем Островским — братом драматурга, Наталья Александровна сохранила в своей памяти много фактов, событий, разговоров, относящихся к жизни и творчеству целого ряда русских писателей.

Жизнь будущей мемуаристки оказалась с детских лет весьма щедрой на литературные впечатления. В родовой усадьбе Татариновых ей запомнились «хорошие гравюры, копии со знаменитых картин, портреты известных лиц, двух братьев Тургеневых — Александра и Николая Ивановичей Тургеневых, родственников отца, Николая Михайловича Языкова, товарища отца по университету», маска, снятая с мертвого Пушкина, медальон с изображением Жуковского, большие шкафы, битком набитые книгами.[4]

Ее отец, Александр Николаевич Татаринов, женившись на Софье Николаевне Бекетовой, вышел в отставку и поселился в Симбирске, где «затеял литературные вечера», на которые «весь город ездил, только чтение плохо слушали. „Выдумали

---

[22] М. М. Стасюлевич и его современники..., т. III, стр. 292 (письмо П. В. Анненкова к Стасюлевичу от 28 марта 1867 года).

[23] ЦГИА, Дело Главного управления по делам печати, 1867, № 3, л. 80.

[24] Дневник П. А. Валуева, министра внутренних дел, т. II, 1865—1876 гг. Изд. АН СССР, М., 1961.

[25] А. Н. Островский, Полное собрание сочинений, т. XIV, Гослитиздат, М., 1953, стр. 157—158.

[1] И. С. Тургенев в воспоминаниях современников в двух томах, т. II. Изд. «Художественная литература», М., 1969, стр. 62—97, стр. 484—493.

[2] Н. А. Добролюбов в воспоминаниях современников. Гослитиздат, 1961, стр. 263—294, стр. 459—460.

[3] См. о ней: Т. К. Шлыгина. Н. А. Островская — автор воспоминаний о Тургеневе и Добролюбове. В кн.: Казань в истории русской литературы. Сборник второй. Казань, 1968, стр. 110—111 («Ученые записки Казанского гос. педагогического института», вып. 55, сб. 2).

[4] ЦГАЛИ, ф. 496, оп. 1, ед. хр. 1, л. 87 (далее ссылки на этот фонд приводятся в тексте).

lib.pushkinskijdom.ru

чтения эти, скука какая! Точно мы дома читать не можем!“ Литературные вечера скоро превратились в карточные. Затеял папаша любительский спектакль, „благородный“, как тогда говорили, и не просто разыгрыванье водевилей. Нет, он решил поставить Гоголя. Тогда играть Гоголя на любительском спектакле считалось неприличным. Отец кричал, бранился, доказывал, уговаривал и добился. Поставили „Женитьбу“, изучили ее под руководством его и так сыграли, что до сих пор старожилы наши с восторгом вспоминают об этом спектакле. Так бился мой бедный отец как рыба об лед» (ед. хр. 1, л. 22—22 об.).

Среди тех, кто поддерживал и посещал в Симбирске, а затем и в Петербурге его литературные вечера, был Михаил Николаевич Островский, брат драматурга. Он «приехал в Симбирск с губернатором князем Черкасским, чиновником особых поручений. Отец мой уговорил Кашперова ‹В. Н.› и Грибовского ‹П. М.› поступить на службу также чиновниками особых поручений ‹...› Кашперов и Грибовский сошлись с Островским ‹М. Н.› и привели его к нам. Он был москвич, воспитанник Московского университета. Он в Москве юношей попал в образованный кружок ‹...› приехал начитанный и развитой» (ед. хр. 1, л. 39—39 об.).

Вместе с М. Н. Островским на литературные вечера А. Н. Татаринова заглядывал при случае и Н. П. Огарев, живший в первой половине 1850-х годов в Симбирской губернии.[5]

Н. П. Огарев в Симбирске

«Раз узнала я, что будет у нас обедать тот самый Огарев, что сочинил „Старый дом“, который нас заставляли долбить. Я ждала его с нетерпением — любопытно посмотреть на сочинителя. Какой он! Совсем на писателя не похож, думала я, рассматривая его. Такой неуклюжий, неповоротливый и смотрит исподлобья. И как он тянет слова ‹...› Огареву был тогда запрещен выезд из Симбирской губернии. Он жил в деревне и приезжал иногда в Симбирск. В уезде случились какие-то недоразумения между крестьянами и властью. Становой, кажется, впутал Огарева. Черкасский ‹губернатор› послал Островского ‹М. Н.› на следствие. Тот Огарева выпутал, познакомился с ним и познакомил его со всем нашим кружком. У нас не очень высоко ценили его, отец находил его туповатым, находил, что у него завиральные идеи, хотя человек он хороший, искренний. Кашперов всех больше сошелся с ним. Со свойственным ему энтузиазмом он восхищался им, чуть не божился Николаем Платоновичем, ездил к нему в деревню, восторгался его стихами, уверовал всему, чему тот верил, и всем уши прожужжал о своем новом пророке. Огарев также полюбил его. Помню я рассказы Кашперова о том, как Николай Платонович влюблен в соседку, как он с ней видится, где-то в лесу. На этой соседке после смерти первой жены он женился. Помню еще ‹...› как Кашперов перекладывал его стихи на музыку, как Огарев написал стихотворение „Кокетке“ по случаю кокетства А. И. Гагариной с Кашперовым и окончание стихотворения находили „картинным“» (ед. хр. 1, лл. 153—154).

Неудивительно, что в письме к И. С. Тургеневу от 16 (4) декабря 1856 года А. И. Герцен рекомендовал ему симбирских знакомых своего друга — Кашперова и Грибовского — как «добрых и отличных соотечественников».[6] Об их настроениях той поры говорит отношение к Николаю I и его смерти. Однажды, еще при жизни императора, будущая мемуаристка рассказывала родителям, как на новогоднем вечере в кружке Кашперова и Грибовского «песни пели и разные тосты провозглашали. Пили еще на смерть какого-то немца Карла Ивановича и кричали во все горло. И мы так кричали! Большие рассмеялись. Аделаида Николаевна ‹тетка› назвала меня „enfant terrible“ и запретила мне поминать об этом тосте. „Знаешь, какой это Карл Иванович, — сказал мне несколько дней спустя Коля ‹родственник›. — Только это большой секрет. Я слышал, мамаша говорила Петруше ‹П. М. Грибовскому?›, что напрасно при нас об этом поминали. Это...“ и он шепнул мне кто. — „А! Вот что! То-то смеялись, когда я рассказывала“. Мы знали, что он ‹Николай I› нехороший, что с тех пор, как он царствует, из-за него все не так делается, что он всем все запрещает, всех ссылает да в тюрьму сажает» (ед. хр. 1, л. 152—152 об.).

Вполне понятно, что его внезапная кончина была воспринята в этом кругу и особенно Н. П. Огаревым с большой радостью. «Помню я смерть Николая Павло-

[5] Об этом периоде жизни Н. П. Огарева и его отношениях с М. Н. Островским, В. Н. Кашперовым, П. М. Грибовским, входившими в либеральный кружок А. Н. Татаринова в Симбирске, см.: Звенья, VI. «Academia», М.—Л., 1936, стр. 364—377; «Литературное наследство», т. 62, 1955, стр. 149—158; Н. А. Тучкова-Огарева. Воспоминания. Гослитиздат, 1959, стр. 95; К. А. Селиванов. Литературные места Ульяновской области. Приволжское книжное изд., Саратов, 1969, стр. 115—121.

[6] А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. XXVI, Изд. АН СССР, М., 1962, стр. 54. В том же письме рукою Н. П. Огарева о них написано: «Оба наши симбиряки, с которыми мы давно близки...» (там же).

lib.pushkinskijdom.ru

вича. Прошел слух, что он болен, — толковали, ждали, что будет. Раз сидим мы в театре. Вдруг в партере начинают волноваться, шептаться. К нам в ложу входит Грибовский с возбужденным лицом и шепчет отцу: „Газеты пришли с траурным ободком — только их еще не выдают". Папаша встрепенулся. Мамаша допрашивает: „А? Что? Что такое?" — „После, после", — отвечают ей.

Я все слышала и сообразила: должно быть, государь умер. В конце спектакля показывали на сцене туманные картины и под самый конец портрет Николая при бенгальском освещении. Музыка играет: „Боже, царя храни". Все встают, кричат: „Ура!" Грибовский остался в ложе и радостно шепчет отцу: „Может быть он ‹портрет Николая I› в последний раз выскакивает"».

«Я не был коротко знаком с Огаревым, — рассказывал Грибовский несколько лет спустя, — но по случаю смерти Николая Павловича между ним ‹Огаревым› и мной произошла сцена, которую можно, пожалуй, назвать торжественной. Почта с известием о смерти пришла вечером, а разносить ее почему-то стали только на другой день. На почте кто-то накануне проболтался. Мне с утра не сиделось на месте. Наконец, я не выдержал, побежал к Александру Николаевичу ‹Татаринову›, — ему приносили почту раньше, чем нам. Прихожу к нему, он первое слово: „Правда — вот официальное известие". Я этот номер у него взял и побежал домой. Дома застал ярмарку. Кашперов, по обыкновению, навел разных скотов. Огарев сидел в углу и выжидал, когда вся эта дрянь уйдет. Его также нетерпение подмывало. Я мигнул ему, мы вышли с ним в другую комнату. Я молча показал ему на черный ободок газеты, и мы молча обнялись».

«Большинство относилось иначе к смерти Николая: кричали, что кончено. Россия погибла. Многие дамы надели траур. Дамы, не догадавшиеся надеть траура, смеялись над ними: „Воображают себя придворными!" Те объявляли: „Мы русские, мы считаем своей обязанностью выразить горесть". — „И мы русские. Можно горевать без черного платья". Поднимался спор с колкостями и шпильками. Мужчины делали мрачные лица, говорили мрачные слова. Отец мой едва выносил это. „И какое вы право имеете, — начинал он довольно сдержанно, — говорить, будто Россия погибла? Разве Россия уж так слаба? Или по-вашему новый государь так плох?" Те струсят. „Нет, как можно! Мы о государе ничего не говорим, но гений покойного, твердая, железная рука и т. д. . . ." Отца передернет, глаза у него выкатятся, — кто-нибудь из близких примется потихоньку дергать его, — он опомнится, прорычит только и замолчит» (ед. хр. 1, лл. 157 об.—159 об.).

А. Н. Островский в Петербурге

Знакомство будущей мемуаристки с М. Н. Островским, начавшееся в Симбирске, продолжалось и в Петербурге, а затем переросло в родство: живший «тогда у Михаила Николаевича его меньший брат Андрей Николаевич» (ед. хр. 1, л. 82) стал впоследствии ее мужем. Первого февраля 1878 года он писал И. Ф. Горбунову: «Многоуважаемый Иван Федорович! Честь имею Вас поздравить — я женился и именно: на Наталье Александровне Грибовской, которую Вы, вероятно, видали у Миши ‹М. Н. Островского› вместе с ее первым мужем.

Я с супругой приехал вчера и очень бы желал увидать Вас ‹. . .› Ваш Андрей Островский».[7]

Во время первого представления «Грозы» на сцене Александринского театра Н. А. Островская жила в Петербурге. В своих мемуарах она вспоминает об этой постановке и приводит некоторые сведения о драматурге.

«В ту зиму ‹2 (14) декабря 1859 года› ставилась в первый раз „Гроза". Александр Николаевич Островский приехал в Петербург к первому представлению и остановился у Михаила Николаевича. Им Коля ‹родственник мемуаристки, живший тогда у М. Н. Островского› также восхищался: „Вы даже не имеете понятия о таком умном человеке, — говорил он. — Как он разговаривает! Остротами так и сыплет. А когда Горбунов еще тут, так просто животики надорвешь. Они вдвоем Михаила Николаевича совсем загоняли. Тот, иной раз, не знает, как держаться — смеяться или сердиться".

Рассказывал он ‹Коля›, что Александр Николаевич Горбунова не отпускает от себя, даже на ночь. „Отпусти тебя, — говорит, — ты сбежишь". Ему стелят постель в гостиной, на стульях. Он все-таки нет-нет, да и сбежит. На днях у него шубу спрятали, так что он сделал! У Андрея Николаевича гимназическую шинель стащил. Тому в гимназию идти — нет шинели — искали, искали, наконец, догадались, в чем дело. Двое суток Иван Федорович пропадал. Александр Николаевич все плакался: „Он меня не любит, бросил он меня!" Ведь Александр Николаевич смешной такой бывает. Только вчера садимся мы за завтрак, вдруг звонок — Горбунов входит. Александр Николаевич надулся, будто не видит его. Горбунов подкрался к столу, встал перед ним и говорит: „Будет ли грешнику прощение?"

[7] Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, ф. 659 (архив И. Ф. Горбунова), ед. хр. 140.

lib.pushkinskijdom.ru

Да такую рожу скорчил, что Александр Николаевич не выдержал, расхохотался» (ед. хр. 4, лл. 82 об.—83 об.).

«Помню я первое представление „Грозы“ ‹...› В театр поехали — папаша, мамаша, я и Любовь Алексеевна Загорская ‹...› Театр был битком набит. Не знаю, был ли Самарин, нет ли. Вообще мне было не до публики. Помню, что видела в партере многих знакомых, что многие приходили к нам в ложу, помню, что говорили: „Почти вся литература здесь“. Но вот поднялся занавес, и я все забыла, кроме сцены; и в антракте я только об одном думала, когда занавес поднимется ‹...› „Грозой“ не я одна восхищалась, весь театр гремел от рукоплесканий. Молодая актриса, Снеткова, играла Катерину. „Твою Снеткову Александр Николаевич ‹Островский› учил с голоса, как канарейку“, — разочаровывал меня на другой день Коля. Может быть, но канарейка вышла прелестная. Играла она несколько односторонне, она изображала только нежную, мечтательную сторону характера Катерины. В прошлом году (имеется в виду время написания мемуаров, — *В. Г.*) видела я Стрепетову. Та играла только одну страстную сторону. Вспомнила я Снеткову и подумала: вот бы, соединить бы их обеих в одно, вышла бы Катерина идеальная. Что особенно прелестно было в Снетковой, это наружность — неправильные черты, но большие, открытые темные глаза, милая улыбка, стройная, легкая фигура и, главное, симпатичность в выражении лица, в звуке голоса, в каждом движении. Как она была мила в сцене свидания, покрытая белым платком! И как сошла эта сцена свидания! С какой неподдельной удалью играл Горбунов Кудряша! Хороша была и Левкеева Варварой. Только Борис был плох — не помню, кто его играл. До сих пор слышится мне: „За рекою, за быстрою, мой Ваня гуляет... тебя поджидает...“ И сумели они схватить поэтичность сцены, без грубости, без цинизма, так что напрасно разные маменьки восклицали тогда: „В «Грозе» есть место такое неприличное! Право, в русский театр нельзя возить молодых девушек“. Но главный восторг возбуждал Мартынов. Он играл Тихона. У меня до сих пор перед глазами его ничтожная, трусливая фигурка перед матерью, его блудливый вид, как только матери нет. В сцене, где народ спасается от дождя в часовне, он вбежал, прикрывая шляпу носовым платком, — не успел он еще слова сказать, а весь театр разразился хохотом. А последние его слова над телом жены: „Тебе хорошо, Катя!..“ Он был смешон, и вместе с тем даже в партере плакали.

Тетушке и мамаше также „Гроза“ очень понравилась. Только они были недовольны домашним костюмом Катерины: „Можно ли надеть такую ужасную блузу! — воскликнула тетушка. — С такими рукавами! Точно старая нянька. И так безобразно повязаться платком и платочек еще булавочками подколоть! Это просто имеет подлый вид! Портить такое хорошенькое личико и такую хорошенькую фигуру!“ — „Да ведь купчихи так одеваются“, — возразила я. — „Что же, что они так одеваются, — сказала мамаша. — Вот у французов никогда ни одна актриса не изуродует себя. Они, даже если крестьянок играют, всегда прекрасно одеты“. — „А вам хочется русскую купчиху пейзанкой нарядить“, — вступился папаша.

Любонька жалела, зачем Катерина утопилась: „Это такое тяжелое впечатление оставляет. Я за то не люблю русский театр, что у них все это так реально. У французов также и смерть, и все — но там обстановка, туалеты, грациозность, декламация умелая; все это заставляет забыть грустную сторону“ ‹...›

Любаша ‹горничная› в тот вечер также была в театре и совсем с ума сошла от восторга. Несколько недель спустя она в кухне все представляла Мартынова: „Право, Катя, тебя не поймешь...“ Или: „Какой я ни на есть, а все-таки мужчина...“» (ед. хр. 4, л. 86—86 об.).

«Бесчисленное множество раз вызывали автора. Он высовывался из директорской ложи, кланялся и скорее прятался. Я видела только широкое лицо и рыжую бороду» (ед. хр. 4, л. 85 об.).

После спектакля брат драматурга «Михаил Николаевич сообщил нам, что Александр Николаевич недоволен петербургской постановкой „Грозы“ и петербургской публикой: „В Москве актеры его поняли вполне. Да и у московской публики есть тонкое чутье ко всему истинно русскому. А на Петербург он рукой махнул“. — „Не знаю, что там, в Москве, — возразил отец, — а на Петербург ему стыдно жаловаться. Чего ему еще? Принимали его прекрасно, играли почти все хорошо, а Мартынов ему на десять процентов прибавил успеху“» (ед. хр. 4, лл. 82—86 об.).

В заключение приведем два не лишенных интереса эпизода, относящихся к Островскому, которые содержатся в неопубликованных частях записок мемуаристки о Тургеневе. Первый из них представляет занятное признание одной купчихи: «Хочется мне быть помещицей, помещицы счастливые, их Иван Сергеевич описывает, а нас описывает только Александр Николаевич, и все в насмешку».[8] Второй связан с выступлением драматурга на публичном чтении в Петербурге 23 февраля ст. ст. 1860 года: «Островский оказался чтецом-мастером. Давно всем знакомые сцены из „Своих людей — сочтемся“ показались новыми, и я до сих пор не забыла, с каким наивным комизмом он произносил слова Липочки: „Что же это со мной сделали! Воспитывали, воспитывали и обанкротились“».[9]

[8] ЦГАЛИ, ф. 509, оп. 2, ед. хр. 19, л. 56 об.
[9] Там же, л. 1—1 об.

lib.pushkinskijdom.ru

Чтение А. Ф. Писемским «Горькой судьбины» и цензор В. Н. Бекетов

«Вспомнила я чтение „Горькой судьбины“ у нас в доме ‹в Петербурге› ‹...› Островский ‹М. Н.› был хорошо знаком с Писемским. Он и попросил папашу позвать к себе дядю Владимира Николаевича ‹Бекетова, цензора› прослушать еще не напечатанную „Горькую судьбину“, с тем, чтобы общими силами уговорить его пропустить ее целиком ‹...› Посторонних, по просьбе автора, никого не пригласили. Островский предупредил, чтобы вместо обычной сахарной воды поставили перед чтецом графинчик водки. Писемский читал мастерски, даже нельзя сказать, чтобы он читал, — он играл скорее. Он менял голос, произношение, выражение лица, а под конец, подкрепившись водочкой, представляя старуху, отодвинул тетрадь, подпер щеку рукой и заголосил. Драма всем понравилась. Папаша несколько раз говорил: „Вот это хорошо!“ Михаил Николаевич ‹Островский›... находил, что тут глубокий вопрос затронут ‹...› Мамаша ахнула, когда Аким убил ребенка. А я до сих пор помню, как в сцене Акима с женой Писемский заговорил сдержанно, почти спокойным тоном, но от этого спокойствия страшно становилось, и потом вдруг взрыв голоса: „Нет, ты знала, бестья!“ ‹...›

Дядюшка ‹цензор В. Н. Бекетов› обещал „такую прекрасную вещь не портить“: „Не варвары же мы, в самом деле! Не по своей воле, батюшка, мы красным карандашом зачеркиваем. Не мы зачеркиваем, горе зачеркивает“.

Поднялись толки о драме ‹...› сказал отец: „Одно, по-моему, у вас совсем неестественно — будто барин предлагает дуэль Акиму. Это невозможная утрировка“. — „Отчего же? — отвечал Писемский. — Он мог это не сказать, мог и сказать. Ведь тут все зависит от того, как язык заболтался. Да вот, например, Тургенев и не то способен иной раз брякнуть“. — „Не думаю, чтобы не только такой умный человек, как Тургенев, а даже чтобы любой дурак сказал такую глупость“. — „Не знаете вы, значит, нашего милейшего Ивана Сергеевича“.

Я негодовала в своем уголке: смеет он о Тургеневе так говорить! Хорошую он драму написал, а все-таки он кончика пальца Тургенева не стоит» (ед. хр. 4, лл. 58—59 об.).

Цензору В. Н. Бекетову — брату матери мемуаристки — посвящено в ее воспоминаниях немало интересных страниц. Записанный ею рассказ дядюшки о той цензурной буре, которая разразилась в связи с перепечаткой в ноябрьской книжке «Современника» за 1856 год стихотворения Некрасова «Поэт и гражданин»,[10] находит дополнительное подтверждение в неопубликованных документах дела «О напечатанной в Москве с дозволения цензора СПб. цензурного комитета Бекетова книги под заглавием: „Стихотворения Н. Некрасова“». Из них видно, что срочный вызов к министру народного просвещения действительно имел место: по приказанию А. С. Норова к нему были приглашены особыми отношениями, датированными 14 ноября 1856 года за №№ 1712 и 1713, редактор «Современника» И. И. Панаев — к 10 часам утра и цензор В. Н. Бекетов — к 11 часам утра 15 ноября.[11]

Даже сомнительные, с первого взгляда, свидетельства мемуаристки оказываются на поверку совершенно точными. Так, зафиксированный ею следующий эпизод из «дядюшкиного цензорства» кажется чистейшим анекдотом, хотя он и услышан из уст самого В. Н. Бекетова, сетовавшего на авторов, которые, естественно, стремились его всячески провести или, как говорил Добролюбов своей ученице, — надуть. «Ведь какие они подлецы, — рассказывал он ‹Бекетов› еще, — что один из них со мною сделал! Раз приносят мне учебник химии. Думаю, ничего тут запрещенного быть не может и пропустил, не читая. Вдруг призывают меня в цензурный комитет, и такой нагоняй мне достался. Какую же фразу этот мошенник там подпустил? Лучшие, дескать, химики попы, потому что они каждую обедню превращают хлеб в тело, а вино в кровь!!» (ед. хр. 5, л. 25 об.).

Это прямо-таки апокрифическое происшествие целиком подтверждается, однако, уцелевшим архивным делом «О выговоре цензору Бекетову за допущение неуместного выражения в книге „Новые письма о химии Юстуса Либиха. Перевод с немецкого Юхера“ и об уничтожении листков с этим выражением». Причиной выговора явилось то, что «автор на стр. 390 и 391 пишет: „Генрих VI, английский король (1423) обнародовал воззвание сряду ко всем дворянам, докторам, профессорам и священникам, чтобы они предались, по мере своих сил, изучению искус-

[10] См. нашу публикацию в «Некрасовском сборнике» (т. V, 1973). В недавно обнаруженной нами агентурной записке от 28 октября 1857 года говорилось: «Некрасов, претерпевший гонение от покойного государя, не отпускавшего его, между прочим, за границу, сделался ныне любимым поэтом русской молодежи. Его сочинения были отпечатаны и в то же время запрещены, но успели расхватать экземпляры, которые читаются с большой жадностью. Сочинения эти мрачны; они доказывают в авторе меланхолию и неудовольствие ко всему окружающему» (ЦГАОР, ф. 109, Секретный архив, оп. 1, ед. хр. 1935).

[11] ЦГИА, ф. 772, оп. 1, ч. II, 1856 г., ед. хр. 3990, л. 4.

lib.pushkinskijdom.ru

ства, дабы найти средства уплатить государственные долги. Священники, думал король, должны уметь найти философский камень, *потому что умеют превращать хлеб и вино в тело и кровь Христа.* С помощью божиею они должны успеть в превращении неблагородных металлов в золото".

Приведение этого изречения короля Генриха, которое отзывается кощунством, совершенно неуместно, и в русском переводе следовало его непременно выпустить, невзирая на то, что сочинения Либиха сделались, по своему предмету, классическими».

Через три дня после этого выговора, подписанного 15 ноября 1855 года министром народного просвещения А. Норовым, промахнувшийся Бекетов представил ему при особом рапорте 1422 экземпляра вырезанных из книги листков, которые были уничтожены.[12]

Документально подтвержденные эпизоды из цензорства В. Н. Бекетова позволяют с доверием отнестись и к прочим свидетельствам о нем его племянницы, которая хорошо запомнила, как он, появляясь у них в Петербурге, «кричал, шумел, рассказывал анекдоты о писателях, сообщал литературные новости, рассуждал о политике, обо всем, что ему на язык попадалось» (ед. хр. 2, л. 67).

«Вот что рассказывал мне зять дядюшки ‹...› „Раз поздно вечером требуют его ‹Бекетова› к министру. Думаем, что такое, что случилось? Он натянул мундир, едет. Через час возвращается взволнованным с номером «Искры» в руках. «Ничего, — говорит, — не понимаю, кричит, ничего слышать не хочет, а за что — не знаю». Я взял номер, смотрел, смотрел, наконец, догадался, показал ему. Он говорит: «Господи! Да кому же бы это в голову пришло». Дело было в том, что в «Искре» на последнем листе было напечатано объявление о приеме государем 19-го февраля благодарственной депутации от крестьян за освобождение. А внизу на обыкновенном листе была карикатура: сидит Панаев, перед ним собачки на задних лапках и подписано: «Депутация благодарных собачек перед г-м Панаевым». А перед этим было распространено положение, чтобы собак не выпускали без намордника. Панаев, как любитель собак, напечатал статейку, в которой доказывал, что это жестокость. Ну, так министр сделал сближение между объявлением о депутации крестьян и карикатурой. Ничего подобного Владимиру Николаевичу и в голову не приходило, да и редактору, вероятно, также. И что же из-за этого было? Гонят Бекетова немедленно, без всяких рассуждений. Так уже теперешний министр просвещения Делянов, бывший тогда председателем цензурного комитета, хлопотал за него, ездил сам объясняться к министру и спас его"» (ед. хр. 5, лл. 26—27).

Встреча с Л. П. Шелгуновой и разговор о Н. Г. Чернышевском и Н. А. Добролюбове

«В начале 60-х годов ехали мы с мужем в Петербург ‹из Симбирска›. Я сидела совершенно одна в дамской каюте ‹...› парохода. Отворилась дверь и вошла дама средних лет, довольно полная, несколько неряшливо одетая, вся в черном. Она села на диван недалеко от меня. Мы некоторое время молчали и косились друг на друга по обычаю русских путешественников. „Позвольте вас спросить, — вдруг сказала она, — вы Грибовская, урожденная Татаринова?" — „Как вы меня знаете?" — спросила я с удивлением. Она улыбнулась. „Я прочла вашу фамилию на багаже ‹...› Я из Сибири и прямо из-под ареста". — „Как?" — „Так. Я ездила к мужу, который сослан по делу Чернышевского. Меня там арестовали без суда и следствия и насилу выпустили. Бумаги же мои не возвратили. Я просила возвратить, по крайней мере, литературную работу — ничего не добилась". Стали мы толковать о деле Чернышевского. Я ничего об нем не знала, кроме того, что он за что-то сослан. „Это дело вопиющее, — говорила она. — Доходило до того, что Чернышевскому подбрасывали письма и бумаги и их же представляли доказательством его виновности"» (ед. хр. 8, лл. 274 об.—275 об.).

От капитана парохода мемуаристка узнала, что с нею разговаривала «барыня Шелгунова ‹Л. П.›, особа дельная» (ед. хр. 8, л. 277 об.). «На столе мужской каюты лежал номер „Современника", в котором помещена была вторая часть „Что делать?" Чернышевского. После обеда стали мы с мужем читать ее вслух. Я только много лет спустя поняла, отчего „Что делать?" имело в свое время такое влияние на молодежь. Тогда мы не знали, что это ученье о том, как проводить известные идеи немедленно, в будничную жизнь. Тогда нас поражали только бесталантность и безвкусие романа. „Вы позволите здесь посидеть? — сказала Шелгунова, входя в каюту вместе с капитаном. — Дождь пошел и на палубе сыро". — „Сделайте одолжение, — отвечала я, — да и каюта общая". — „Но мы вам мешаем читать". — „Успеем дочитать, не к спеху". — „А что вы читаете?" — „Что делать?" — „А! Вещь гениальная!" — „Вот тебе раз!" — воскликнула я внутренне. — „Помилуйте! Просто ерунда!" — возразил мой муж. Несмотря на такую диаметральную противополож-

[12] Там же, ф. 777, оп. 2, 1855 год, ед. хр. 109.

lib.pushkinskijdom.ru

ность мнений, у нас начался один из тех разговоров, о которых уже теперь не имеют понятия и которыми тогда наслаждались все сколько-нибудь образованные люди, чуть столкнутся где-нибудь друг с другом. Секрета настоящего значения „Что делать?“ ни капитан, ни Шелгунова нам не открыли. Чуть ли это тогда не держалось в тайне от непосвященных. По крайней мере мне помнится, что молодые люди, когда заходил разговор об этом романе, мало спорили, а только делали значительные лица.

„Вы ведь знали Добролюбова?“ — спросила меня между прочим Шелгунова. — „Да, знала“. — „Это был гений“, — проговорила она вполголоса и благоговейно. — „Как у вас чин гения-то дешев! — опять возразил мой муж. — Добролюбов был неоспоримо очень умный человек, но для гения одного ума мало“. — „Он рано умер, но и то успел наметить новый путь“. И поднялся спор, спор без конца. Спорили каждый со своей точки зрения, не понимая друг друга, горячились, кричали. Капитан хмуро слушал, изредка буркал слова два в духе Шелгуновой. До самого Нижнего, до последнего пароходного свистка мы все спорили, чуть не ссорились, но опять-таки по-русски расстались друзьями» (ед. хр. 8, лл. 276 об.—278).

Любимейшим писателем Н. А. Островской был и навсегда остался И. С. Тургенев. Помимо особых воспоминаний о нем, опубликованных, кстати сказать, с большим количеством пропусков, подчас принципиального характера, а также с очень значительной редакторской правкой,[13] ему она посвятила наибольшее количество весьма содержательных страниц и в своих автобиографических мемуарах. Эти материалы подготовлены нами для отдельной публикации.

Л. С. ГЕЙРО

НЕИЗВЕСТНЫЕ СТРАНИЦЫ ИЗ СТАТЬИ ГОНЧАРОВА ОБ ОСТРОВСКОМ

28 ноября 1873 года, в бенефис Ф. А. Бурдина, состоялось первое представление пьесы А. Н. Островского «Поздняя любовь» на сцене петербургского Александринского театра. Это событие послужило поводом к созданию критических заметок Гончарова, посвященных творчеству Островского. Попытка определить место и значение драматурга в литературном процессе того времени явилась закономерным результатом постоянного благожелательного интереса Гончарова к Островскому с первых шагов его литературной деятельности.

18 сентября 1870 года в письме к С. А. Никитенко Гончаров заметил: «...если я строг к словесным произведениям искусства, то это потому, что по этой части вкус развился у меня до болезненной чуткости, оскорбляющейся всяким недостатком».[1] Одним из очень немногих литераторов-современников, удовлетворявших взыскательности Гончарова, был Островский.

В рукописном отделе Института русской литературы АН СССР хранится первый вариант критических заметок Гончарова «Последние пиесы Островского».[2] Это тезисы будущей статьи, набросанные на маленьких листочках очень тонкой бумаги. Почерк неразборчивый, торопливый. На полях — дополнения, уточнения, внесенные, очевидно, позже (написаны другими чернилами). На первой странице говорится, что в «числе последних пьес» Островский «дал *Не все коту масленица*, а теперь дает *Позднюю любовь*». Это замечание позволяет отнести начало работы над статьей к декабрю 1873 года.

Вероятно, находясь под впечатлением от премьеры «Поздней любви», Гончаров записал на первых попавшихся листках бумаги некоторые мысли, не развивая их и даже не дописывая отдельных фраз. Позднее он озаглавил эти заметки «Последние пиесы Островского» (заголовок написан более ровным почерком другими чернилами) и вскоре принялся за работу над статьей, посвященной, главным образом, литературным сторонам дарования Островского. На интенсивность работы Гончарова могла повлиять, между прочим, его встреча с драматургом, состоявшаяся в Петербурге 18 декабря 1873 года.

Не исключено, что первоначально Гончаров хотел ограничиться рецензией на «Позднюю любовь». На это указывает хранящийся в ЦГАЛИ набросок, зани-

---

[13] См.: Тургеневский сборник. Изд. «Огни», Пгр., [1915], стр. 62—133. К сожалению, именно этот искаженный текст, а не автограф воспоминаний Н. А. Островской об И. С. Тургеневе послужил основой для их перепечатки в кн.: И. С. Тургенев в воспоминаниях современников в двух томах, т. II, стр. 62—97.

[1] Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР (далее: ИРЛИ), ф. 134, оп. 8, ед. хр. 11, л. 119.

[2] ИРЛИ, ф. 163, оп. 1, ед. хр. 85.

lib.pushkinskijdom.ru

мающий около трети листа, под заглавием «„Поздняя любовь. (Сцены из жизни захолустья)“ А. Н. Островского».[3] Начиная рецензию словами: «Последние пьесы Островского встречаются в печати и на сцене очень холодно», — Гончаров намеревался, очевидно, противопоставить этому мнению свою оценку деятельности драматурга в начале 1870-х годов. Считая, что пьесы «Не все коту масленица» (1871) и «Поздняя любовь» (1873) «можно отнести к числу лучших... произведений» Островского,[4] Гончаров сознает, однако, что эта точка зрения нуждается в разъяснении, и замечает: «...если бы автор, подобно Гоголю, сам мог и захотел прислушаться к общему говору и вывести какое-нибудь заключение о себе по этим отзывам — это был бы любопытный своего рода *Разъезд*...»[5] Поставленный Гончаровым вопрос о причине охлаждения публики к Островскому: «Стало быть, изменился не автор, а изменилась или изменяет ему публика, не изменяют ли и самые нравы?»[6] — не мог быть разрешен в пределах рецензии на одну пьесу. Именно поэтому, вероятно, Гончаров оставил рецензию недописанной и обратился к созданию развернутой статьи, где намеревался коснуться и «прочих пьес, может быть, всех и всей деятельности Островского...»[7]

Эта работа проводилась уже привычным для Гончарова методом записи на «огромных, в виде простынь» (VIII, 382) листах «с *ландкартами* по полям».[8] Черновая незаконченная рукопись статьи хранится в Государственной публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (ф. 209, № 11). Она представляет собою дальнейшее развитие и обработку ранних черновых заметок. Текст статьи начинается словами, повторяющими заглавие этих заметок: «Последние пьесы Островского...» Название же, под которым она печатается в советское время: «Материалы, заготовляемые для критической статьи об Островском», — судя по почерку, появилось уже в 80-е годы.[9] Рукопись состоит из 10 архивных листов с многочисленными вставками, поправками и вычерками автора (все они сделаны в одно время).

Впервые она была опубликована Д. И Абрамовичем в 1923 году.[10] Публикатор довольно точно воспроизвел не только окончательный текст рукописи, но и наиболее существенные отрывки текста, вычеркнутые Гончаровым. Лишь в одном случае Д. И. Абрамович не сумел прочесть зачеркнутое слово, и это серьезным образом изменило смысл приведенного им отрывка, вычеркнутого Гончаровым. После слов «Беллетристика переставала быть центром или (не «и», — *Л. Г.*) знаменем интеллигенции, по мере того как развивалось и созревало общественное сознание...» (VIII, 170) на полях рукописи записано и затем зачеркнуто: «как знание и вообще образование становилось не привилегиею немногих, а необходимым насущным хлебом массы и когда большому образованному кругу не понадобились более *вожди*» (л. 1—1 об.; курсив мой, — *Л. Г.*).[11]

Эти слова Гончарова — отголосок его более пространного рассуждения о «пушкино-гоголевской» школе в литературе и значении литературной критики, содержащегося в черновых заметках «Последние пьесы Островского»: «Что делать Островскому? Русь отжила, а новая не сложилась и долго не сложится для творчества, которое требует покоя — только Щедрин, блудный сын.

Заканчивается ли пушкино-гоголевская школа — давшая стольких деятелей, между которыми выделяется фигура Островского (которому мы и посвятим этот очерк), или явится другая сила — талант и укажет, куда идти? Ведь не критика же указывает пути искусству, а искусство создает критику, поэтому как ни умничай, а не угадаешь путей новых, какие примет искусство. А нового еще ничего не яв-

---

[3] ЦГАЛИ, ф. 135 (И. А. Гончарова), оп. 1, ед. хр. 11.

[4] В подтверждение своего мнения Гончаров ссылается на некую газету, где рецензировалась «Поздняя любовь». Скорее всего, это «Санкт-Петербургские ведомости» (1873, № 330, 30 ноября), в которых читаем: «Новая комедия г. Островского *Поздняя любовь*... имеет неоспоримые достоинства и едва ли не лучше всего, что написано им в последние пять-шесть лет, за исключением разве *Не все коту масленица*, которая цельнее и выдержаннее».

[5] ЦГАЛИ, ф. 135 (И. А. Гончарова), оп. 1, ед. хр. 11, л. 1. (Зачеркнуто, — *Л. Г.*).

[6] Там же.

[7] И. А. Гончаров, Собрание сочинений в восьми томах, т. VIII, Гослитиздат, М., 1955, стр. 172. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

[8] См. письмо Гончарова М. М. Стасюлевичу от 7 (19) августа 1871 года. В кн.: М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке, т. IV. СПб., 1912, стр. 112.

[9] В конце жизни зрение Гончарова резко ухудшилось и почерк его стал значительно крупнее и неразборчивее.

[10] В кн.: Памяти А. Н. Островского. Сборник статей об Островском и неизданные труды его. Пгр., 1923, стр. 10—22. Позднее статья была включена в издание «И. А. Гончаров. Литературно-критические статьи и письма» (ГИЗ, Л., 1938, стр. 87—100) и два восьмитомных собрания сочинений Гончарова (М., 1952; М., 1952—1955).

[11] В публикации Д. И. Абрамовича: «въ жи».

lib.pushkinskijdom.ru

ляется. И за кем пойдут новые люди? Неизвестно. Но новые нетерпеливо гонят всех, публицистика толкает старых — нетерпеливые фельетонисты à qui mieux-mieux (наперебой, — *Л. Г.*) — злобным смехом встречают всякое старое имя.

Ужели ум человеческий, ищущий прогресса, не выработал и этого успеха — чтоб не толкаться. Где же равноправность? Разве насилие делает преобразования и прочно ли насилие, вызывающее реакцию? Борьба за существование — конечно, есть в природе, но ведь борьба не есть драка и брань между людьми, где для равновесия есть другие силы — это справедливость и проч.»[12]

Это единственный тезис Гончарова, не нашедший полного развития на страницах «Материалов, заготовляемых для критической статьи об Островском».

Но тот же вопрос о причинах и условиях возникновения литературной школы, о пути, по которому пойдет развитие русской литературы, о ее вожде («кумире») поставлен в так называемом «Отрывке литературно-критической статьи» Гончарова, хранящемся в ИРЛИ АН СССР. Этот отрывок начинается зачеркнутыми словами: «Кто укажет путь? Вождя нет и не может быть» — и обрывается на полуслове: «Прежде гению-художнику приходилось отвечать на каждое движение мысли или чувства в подвластной ему безмолвной, почти безгласной толпе, быть *истолкова*...»[13]

А один из листов «Материалов, заготовляемых для критической статьи об Островском» начинается зачеркнутыми словами: «...*телем*, часто пророком каждого явления жизни — оракулом для умов и совестей и — Бог знает чего. Все слушали — и едва робкая критика возвышала голос, как толпа опрокидывалась на посягающего против общего кумира. Теперь — есть у нас и талант той силы, который прежде мог бы поставить его общим кумиром: это Островский. Но он далеко не общий кумир — а в последнее время, как мы сказали выше — к нему как будто охладевает публика, нужды нет, что несколько лет тому назад почитатели его отпраздновали в Москве и здесь 25-летний юбилей его деятельности. Даже этот праздник, по крайней мере здесь, в Петербурге, далеко не возбудил того общего участия, какое должно бы было возбудить подобное торжество к кумиру» (курсив мой, — *Л. Г.*).[14]

Итак, замеченный еще публикатором «Материалов, заготовляемых для критической статьи об Островском» пропуск в рукописи[15] частично может быть восполнен. Совершенно очевидно, что «Отрывок литературно-критической статьи» является частью статьи «Материалы, заготовляемые для критической статьи об Островском», а приведенные выше строки, зачеркнутые в рукописи «Материалов...», есть продолжение этого «Отрывка...». В этом убеждает не только логическая и тематическая связь между «Материалами, заготовляемыми для критической статьи об Островском» и так называемым «Отрывком литературно-критической статьи», но и тождество бумаги, на которой они записаны. По отношению к известному тексту «Материалов, заготовляемых для критической статьи об Островском» «Отрывок литературно-критической статьи» должен быть помещен после слов: «Вообще в нашей истории драматургу немного простора» (VIII, 179), — а продолжением его является опубликованный Д. И. Абрамовичем и приведенный выше зачеркнутый отрывок «Материалов...», начинающийся со слов «...телем, часто пророком каждого явления жизни».

Таким образом, известный текст «Материалов, заготовляемых для критической статьи об Островском» должен быть расширен за счет так называемого «Отрывка литературно-критической статьи». Следует заметить, что, несмотря на явное отсутствие в рукописи «Материалов...» одного, а скорее всего (ввиду отсутствия логического и сюжетного перехода от слов «Вообще в нашей литературе драматургу немного простора» к началу «Отрывка...») — нескольких листов рукописи, авторская пагинация рукописи не нарушена. Можно предположить, что цифра 4, написанная рукой Гончарова на листе, начинающемся со слова «...телем», поставлена одновременно (написана несколько иным почерком, чем другие цифры, обозначающие страницы) с вычерком всего этого отрывка.

Что же до существа проблемы, затронутой Гончаровым в публикуемом ниже «Отрывке литературно-критической статьи», то постановка ее не является случайной. Мысль о том, что «...в наше время, когда общественная масса созревает и преображает сама и сознание, и знание, и силу критики — первенство невозможно. Ни Гете, ни Вольтера, ни Пушкина, ни Гоголя — в наше время быть не может. Они все раздробились на многие личности и взятые все вместе и составляют — ту силу, которая, при незрелости общества, сосредотачивается в одном лице. Следо-

---

[12] ИРЛИ, ф. 163, оп. 1, ед. хр. 85, лл. 6—7.

[13] Там же, 19521.CXXXб.4, л. 1 (курсив мой, — *Л. Г.*).

[14] 14 марта 1872 года в день 25-летия писательской деятельности Островского Артистический кружок в Москве устроил в честь драматурга обед, спектакль и ужин. 15 марта 1872 года состоялось чествование Островского на собрании художников в Петербурге, 9 апреля — чествование Островского на торжественном заседании Общества любителей российской словесности в Москве.

[15] См. подстрочное примечание Д. И. Абрамовича в сборнике «Памяти А. Н. Островского» (стр. 18—19).

lib.pushkinskijdom.ru

ват‹ельно› первых — много»,[16] — звучит в письмах Гончарова конца 60-х—начала 70-х годов неоднократно.

Ту же идею («абсолютизм в науке и в искусстве кончился») Гончаров проводит в «Отрывке...», привлекая уже не только имена писателей, но и выдающихся представителей европейской естественнонаучной и общественно-политической мысли (Дарвина, Бокля, Льюиса, Штрауса), обнаруживая, между прочим, несколько неожиданную для него осведомленность в событиях научной жизни тех лет. Заметим кстати, что книги всех перечисленных им авторов Гончаров мог к 1874 году прочесть в русских переводах.

Размышления писателя над этой проблемой были вызваны отчасти его желанием определить свое место в литературной жизни 70-х годов, связанным в первую очередь с выходом в свет в 1869 году романа «Обрыв», но главным образом — спецификой литературно-общественной борьбы тех лет.

Существенно важно при этом, что в противовес распространенному в то время представлению об исчерпанности и неактуальности творчества Островского Гончаров отводит ему центральную роль в литературном процессе, неоднократно подчеркивая во всех вариантах своей статьи, что Островский — «самый большой талант»,[17] который на суд публики выносит произведения, созданные рукой «созревшего и опытного мастера» (VIII, 170).

‹Отрывок из «Материалов, заготовляемых для критической статьи об Островском»›

[Кто укажет путь? Вождя нет и не может быть]. Легко было превышать небольшую кучку людей целой головой — светлым умом, творческим талантом и вести ее, сытую, довольную, обеспеченную завещанным предками капиталом идей и знаний к указанным историей идеалам по оставленным образцам, по прямой, широкой дороге, по которой слепо и послушно двигалась вослед сплошная темная масса непробудных умов, нетронутых пассивных сил.

Но темная масса прозрела — свет проник в ее умы, смелость в души. Старые предания и капиталы идеи и знаний истощились — толпа пошла крупным шагом, разбилась на кучки, и каждая из них стремится вперед.

Старого оказалось мало: оно стало азбукой, и новая жизнь упорно допрашивает новых тайн у природы, новых целей дела от ума и новых идеалов у пытливого духа.

Какой один вождь в состоянии вырасти над этой толпой, увидеть и указать идеалы?

Все стали вождями и указателями целей и идеалов, равноправность — этот господствующий девиз (и идеал) времени — стал и средством и указателем этих целей. — Абсолютизм в науке и в искусстве кончился. Один перерастает головой другого, пожалуй, третьего, но приходит четвертый и пятый выше ростом. Есть начинатели, сеятели, умы яркие, творческие, но за ними вслед или рядом с ними мгновенно являются или продолжатели — или противники ярче и сильнее. Дарвины, Льюисы, Бокли, Штраусы и все вожди встречают или родственные или враждебные им силы и нигде не встречают того безапелляционного господства в наше вечно движущееся вперед время, какое встречали «гиганты», «творцы» и «вожди» в предшествовавшие малоподвижные века.

Обратимся к литературе. В наше время невозможен ни Пушкин ни Гоголь — эти два последние могикана литературного абсолютизма в том смысле или в тех границах, в каких они захватывали общественное внимание.

Новое время — с новыми людьми и требованиями — предъявило свои неоспоримые права и оттеснило художника в сторону, т. е. в свою сторону, на их место. Оно или они были бы не прочь оттеснить их и совсем с арены — как это часто бывает в борьбе — как опасных новому делу или новым делам соперников. Но это им, конечно, не удалось и никогда не удастся, пока общественная и вообще человеческая жизнь не решит исключить из себя такую органическую силу, как искусство, а этого, конечно, она никогда не решит.

Прошло и то, что называлось школой, или, по крайней мере, значительно утратило свое значение. При Пушкине все, что было не Пушкин, — не читалось. С Гоголем побледнели вдруг стихотворцы — и вообще все те, кто не реально относился к искусству.

Теперь — сферы художественной деятельности начинают устанавливаться. Редкие из них, имея даровитых представителей, не в силах превозмочь или увлечь на свой путь других. Все действуют независимо и выступают вперед только по степени таланта своих представителей.

---

[16] Письмо к С. А. Никитенко от 3 (15) июля 1869 года. ИРЛИ, ф. 134, оп. 8, ед. хр. 11, л. 138.

[17] ИРЛИ, ф. 163, оп. 1, ед. хр. 85, л. 1.

lib.pushkinskijdom.ru

Повести, романы, стихотворения имеют своих представителей — и одни не мешают другим и не затмевают, не поглощают их в лучах своего сияния. Майков, Некрасов, Тургенев, графы Толстые, Писемский образуют первую шеренгу, и никто из них не теснит другого, и все вместе выражают то, что прежде выражалось в небольшой кучке интеллигенции одним. Скажут — нет одного сильного всепоглощающего таланта — да, нет — и едва ли может быть — как мы сказали выше — в известной степени развития, зрелости, образованности, в огромном кругу публики.

Этому причиной — не один недостаток художнического таланта — гения, и равноправность талантов, но общее сочувствие во всех сферах человеческой деятельности. Прежде гению-художнику приходилось отвечать на каждое движение мысли или чувства в подвластной ему безмолвной, почти безгласной толпе, быть истолкова...

Я. И. ШТЕРНБЕРГ

ШАНДОР ПЕТЕФИ И ЦАРСКАЯ ЦЕНЗУРА

Горячий поклонник творчества великого венгерского поэта-революционера и его переводчик Ян Неруда писал: «Петефи — это та алмазная застежка, которая скрепила венгерскую литературу с мировой литературой. У прекрасной, огневой венгерской нации нет более великого сына, чем он... Если б об этой нации не знали ничего и знали бы только стихи Петефи, то этим самым нащупали бы ее тончайшие нервы...»[1]

Венгерская литература вошла в русское общественное сознание через Петефи, сквозь призму творчества которого читателям раскрывалась душа венгерского народа. Словно повторяя мысль Неруды, один из русских популяризаторов Петефи писал в 1873 году, что «никакие ученые исследования, никакие многотомные романы не познакомят вас так хорошо с жизнью венгерского народа, с характером страны, с ее общественными отношениями, как сжатые и бесхитростные произведения поэта».[2]

Популяризацией творчества Петефи в нашей стране занимался ряд выдающихся деятелей общественной и культурной жизни. В XIX веке среди них были соратники Чернышевского, сотрудники «Современника» — М. Л. Михайлов и поэт-петрашевец А. Н. Плещеев, известный писатель-демократ А. К. Шеллер-Михайлов, выдающийся украинский революционный демократ П. А. Грабовский, а в советское время А. В. Луначарский, С. Я. Маршак, Б. Л. Пастернак, Н. С. Тихонов, Л. Н. Мартынов и др.

Вопрос о распространении произведений великого венгерского поэта в России не раз ставился в литературе, причем впервые — еще в конце прошлого века.[3] Известный деятель венгерско-русских культурных связей Эндре Сабо, сам содействовавший знакомству русских читателей с Петефи, с удовлетворением отметил популярность поэта среди «исключительно интеллигентной в целом русской читающей публики», а также среди писателей России. Он поставил также вопрос об отношении к Петефи властей. Выражая удивление, почему цензура не сумела все же воспрепятствовать распространению его произведений, Сабо объяснял это капризами и причудами данного аппарата российского самодержавия.

Этот вопрос, безусловно заслуживающий внимания, мало изучен исследователями; он, по сути дела, затронут лишь в одной работе, посвященной, однако, частному аспекту проблемы.[4]

---

[1] См.: Шандор Петефи, Собрание сочинений в четырех томах, т. I, Гослитиздат, М., 1952 (далее ссылки приводятся в тексте). Произведения, сюда не вошедшие, цит. по: Petöfi Sándor. Összes Költeményei. [Budapest], 1967 (далее ссылки приводятся в тексте).

[2] А. Михайлов, Сочинения, т. I, СПб., 1873, стр. II.

[3] Szabó Endre. Petöfi az oroszoknál. «Petöfi Album», Budapest, 1898, 247—248 old.; Ж. Зельдхейи. 1) К вопросу о распространении стихотворений Шандора Петефи в русской демократической печати XIX в. «Studia Slavica», 1957, № 1—4, 349—361 old.; 2) Petöfi chez les Russes (XIX-éme siècle). «Filológiai Közlöny», 1959, № 1—2, 61—70 old.; Radó György. Petöfi chez les Russes (XX-e siècle). «Filológiai Közlöny», 1959, № 1—2, 71—84 old.; Л. Шаргина. Венгерская литература в России (1870—1900 гг.). В кн.: Венгерско-русские литературные связи. Изд. «Наука», М., 1964, стр. 100—125; Váradi-Sternberg J. Utak és találkozások. Uzshorod, 1971, 76—85 old.

[4] См. указанную статью Ж. Зельдхейи в «Studia Slavica».

lib.pushkinskijdom.ru

Одна из особенностей восприятия Петефи в России состоит в том, что представителям бюрократического аппарата его имя было знакомо раньше, чем читателям. В феврале—марте 1849 года, еще при жизни Петефи, Канцелярия Киевского, Подольского и Волынского генерал-губернатора вела переписку о «мятежнике» и «бывшем поэте» Pötefy, рассылая при этом его приметы, «дабы» он не мог «укрыться в здешнем крае».[5]

В следующем, 1850 году органы Комитета иностранной цензуры обратили внимание на издание немецких переводов стихотворений поэта, выпущенное известным популяризатором Петефи венгерским литератором К. М. Кертбени (1824—1882) во Франкфурте в 1849 году.[6] В него вошли произведения, написанные до революции, поэтому царская цензура не запретила книгу, а нашла нужным лишь исключить отдельные места.[7] Решение касалось предисловия, содержащего подробный рассказ о жизненном и творческом пути поэта-революционера, и трех стихотворений — антиклерикальной «Легенды» (I, 185—186), разоблачающей ложь и лицемерие духовенства, второй и третьей части стихотворения «История трех сердец» (стр. 345), где рассказывается о рыцаре, лишенном родины деспотической властью. Запрету подлежало также яркое революционное стихотворение «Одно меня тревожит...», включенное в собрание сочинений поэта 1847 года лишь по недосмотру венгерского цензора.

В конце 1857 года цензура обратила внимание на новое немецкое издание стихов Петефи, подготовленное тем же Кертбени с участием Ф. Боденштедта.[8] Приводим любопытный рапорт на эту книгу дерптского цензора Де ла Кроа от 26 декабря 1857 года:

«Разбираемый и изданный венгерским литератором Кертбени немецкий перевод стихотворений венгерского поэта Петефи содержит в себе стихотворения сего последнего, явившиеся по 1847-й год включительно, предисловие соч[инение] Боденштета, биографию его и очерк венгерской литературы соч[инение] Кертбени и, наконец, два стихотворения, посвященные памяти его Беттиною Арним и Талесом Бернаром.[9] Петефи, сделавшись популярнейшим поэтом Венгрии, принимал деятельное участие в венгерской революции, был адъютантом Бема и пропал без вести после сражения при Шесбурге 31 июля 1849 года. Стихотворения, сочиненные им в продолжении венгерской войны, очень содействовали к воспламенению венгерцев и, вероятно, оказались бы противными правилам Устава о цензуре, но при тщательном рассмотрении предлежащего собрания таковых в нем не оказалось, и только два обратили на себя внимание цензуры, а именно: на стр. 347 и 348 стихотворение под заглавием „Nur eine Gedanke“ («Одно меня тревожит...», — *Я. Ш.*), на стр. 457 и 458 стихотворение под заглавием „Die Kette“ («Кандалы» (I, 445), — *Я. Ш.*).

---

[5] См. архивное дело «По отношению Наместника царства Польского, о строгом наблюдении за венгерскими мятежниками Коссутом и его сообщниками, дабы не могли укрыться в здешнем крае» (Центральный государственный исторический архив УССР, Киев, ф. 142 (Канцелярия Киевского, Подольского и Волынского генерал-губернатора), оп. 779, ед. хр. 42). На листе 24 содержится «Описание примет Александра Петефи (Pötefy). Лет 30 (!). Месторождение — неизвестно, но в Семиградье (!). Женат. Вероисповедование — реформаторского. Говорит — по-немецки, венгерски и валашски. Занятие или звание — бывший поэт. Телосложение — малый, худощав. Лицо, цвет лица — брюнет. Лоб — широкий, выпуклый. Волосы — черноватые, стоячие. Глаза — неподвижные, черные. Брови — большие, черные. Нос — широкий. Рост — умеренный. Зубы — хорошие. Подбородок — немного острый. Борода — носит усы. Особых примет — обыкновенно ходит с открытой шеей, а в платье подражает студентам. Одевается по немецкой моде» (ср.: А. Барабой. Розыски Кошута в России в 1849 году. «Историк-марксист», 1941, № 6, стр. 100—102). Это перевод немецкого описания примет, распространенного австрийскими властями в январе 1849 года после взятия Пешта. Поэт, ознакомившись с этим документом, снабдил его ироническими замечаниями. См.: Petöfi Sándor. Összes Müvei, V köt., Budapest, 1956, 182—183 old.

[6] Alexander Petoéfi. Dichtungen. Übersetzt von K. M. Kertbeny. Frankfurt am M., 1849.

[7] Алфавитный список книгам, позволенным иностранною цензурою, с исключением разных мест для публики, и с безусловным запрещением одного объявления о предосудительном сочинении. Июль 1850 года. Исключались следующие страницы книги: I—XVIII, 276—278, 336, 373—374.

[8] Alexander Petöfi. Dichtungen. Aus dem Ungarischen... herausgegeben von K. M. Kertbeny. Mit einem Vorwort von F. Bodenstedt. Leipzig, 1858.

[9] Арним фон Беттина (1785—1859), выдающаяся немецкая писательница, написавшая в 1850 году в честь Петефи гимн «Petöfi dem Sonnengott»; Тале Бернар (Talés Bernard, 1821—1873) в 1857 году написал стихотворение «Au poéte hongroise Alexandre Petöfi».

lib.pushkinskijdom.ru

А поэтому я полагаю, что разбираемый перевод стихотворений Петефи, за исключением стр. 347 и 348, 457 и 458, может быть дозволен для публики.

Отдельный цензор в Дерпте

Де ла Кроа

Дерпт 26 декабря 1857 года».[10]

Сохранился рапорт цензора И. М. Литвинова от 13 декабря 1861 года на вышедшую в предыдущем году в Париже книгу «Поэт венгерской революции Александр Петефи»[11] французского историка и публициста Ш.-Л. Шассена (1833—1901). Впоследствии корреспондент «Отечественных записок», Ш.-Л. Шассен уже в это время поддерживал связь с кругами русской революционной эмиграции, в частности с Н. И. Сазоновым. Последний же до выхода книги Петефи в своем письме из Парижа, опубликованном в газете «Наше время» (с подписью «Феопотала») в сентябре 1860 года, известил читателей о скором выходе издания и дал его беглую характеристику.[12]

Цензор Литвинов не возражал против допущения книги Шассена, так как «стихотворения венгерского поэта и история 1848—1849 годов были дозволены иностранною цензурой на немецком языке», т. е. он ссылался на прецедент с изданиями 1849 и 1858 годов. Цензора все же смущало, что «биографию поэта автор дополняет описанием венгерской революции 1848—1849 годов», и он предлагал «по благоусмотрению комитета» исключить ряд страниц книги.[13] Исключению подлежал текст на стр. 195 с характеристикой международной обстановки весной 1849 года и тексты нескольких революционных стихотворений: опубликованное во время революции «Против королей» (I, 194—195), написанное тогда же «Восстало море» (II, 306), «Эрдейская армия» (II, 452), «На священную войну!» (стр. 1018) и «Застольная песня» («Bordal»; [14] II, 304—305), которые так и не были переведены на русский язык в дореволюционные годы. Правда, Комитет вынес более мягкое решение, запретив лишь четыре стихотворения («Восстало море» разрешалось), и это решение несомненно отражало наступившее в это время смягчение цензурных ограничений.

Книга Шассена и сборник Кертбени послужили основой для одной из первых и, пожалуй, лучшей в XIX веке русской работы о Петефи. Статья «Александр Петефи, венгерский поэт» с подписью «С. П-ов» была опубликована в 1861 году в «Русском слове» (№ 3), которое вместе с «Современником» в годы первой революционной ситуации было важнейшим органом передовых сил страны. С точки зрения нашей темы статья заслуживает внимания, так как ее автором был уволенный цензор С. Н. Палаузов (1818—1872). Еще в конце 50-х годов он выступил с рядом работ по истории Венгрии, Болгарии, Румынии, причем некоторые из них заслужили положительную оценку Добролюбова.[15] Во время непродолжительного пребывания в должности цензора в 1858—1859 годах Палаузов неоднократно проявлял гражданское мужество, способствуя печатанию произведений передовых писателей и поэтов. Так, в апреле 1859 года он помог вернувшемуся из ссылки Шевченко выпустить новое издание «Кобзаря». При этом он проявил немалую смелость, фактически взяв под защиту поэзию Шевченко и дав ей «оценку не только отличную, но и противоположную выводам III отделения».[16] В том же 1859 году Палаузов «провинился», пропустив антикрепостническую драму А. Ф. Писемского «Горькая судьбина»,[17] а его увольнение было вызвано тем, что он разрешил напе-

---

[10] ЦГИА, ф. 779 (Комитет цензуры иностранной), оп. 4, ед. хр. 146, л. 165—165 об.

[11] Ch. L. Chassin. La poéte de la Revolution hongroise Alexandre Petoefi. Bruxelles et Paris, 1860.

[12] «Так как Венгрия и венгерский вопрос у нас в большом ходу, — писал Сазонов, — то упомяну здесь мимоходом о книге, которая появится на днях. Корректурные листы сочинения доставлены мне г. Шарль-Луи Шассен..., самим автором... Заглавие этой книги следующее „Поэт венгерского восстания, Александр Петефи“... Сожалею, что за недостатком времени не могу изложить вам подробнее биографию Александра Петефи и его значение в венгерском восстании. Александр Петефи, как сказал сам, будучи „вождем поэтов своей страны и своего времени“, был назначен адъютантом Бема. С ним он отстаивал трансильванскую кампанию. Петефи пропал без вести в конце июля 1849 года, вследствие атаки при Сегесвое» («Наше время», 1860, № 36, 18 сентября).

[13] ЦГИА, ф. 779, оп. 4, ед. хр. 161, л. 394.

[14] Венгерские заглавия стихотворений даем в тех случаях, когда их названия в переводах изменены.

[15] См.: История исторической науки в СССР. Дооктябрьский период. Библиография. Изд. «Наука», М., 1965, стр. 556.

[16] В. С. Бородін. Т. Г. Шевченко і царська цензура. Київ, 1969, стор. 60.

[17] А. В. Никитенко. Дневник, т. 2. Гослитиздат, М., 1955, стр. 100, 577.

lib.pushkinskijdom.ru

чатать в «Русском слове» «Опричника» И. И. Лажечникова. Этот случай получил широкий общественный резонанс благодаря Герцену, посвятившему этому делу в шестидесятом листе «Колокола» за 1860 год специальную заметку. В ней разоблачался министр по делам цензуры А. М. Корф, уволивший Палаузова за то, что тот пропустил «непочтительную статью о корпусе жандармов, состоявшем при Иване Васильевиче» (Грозном, — *Я. Ш.*).[18]

В статье о Петефи в революционно-демократическом журнале хорошо знавший нравы царской цензуры С. Палаузов обращал внимание читателей на «деликатные» с точки зрения бывшего своего служебного ведомства стороны деятельности великого венгерского поэта. Анализируя творческий путь Петефи, Палаузов подчеркивал, что он достиг вершины в 1848—1849 годах, когда Венгрия из конца в конец поднялась, чтобы завоевать себе свободу, и в это время Петефи выступил «жарким поборником права того общества, которому он принадлежал по происхождению».[19] При этом Палаузов, знавший, по-видимому, мнение своих бывших сослуживцев о стихотворении «Одно меня тревожит...», решил познакомить с ним читателей. Прозаический его перевод под заглавием «Меня тревожит только одно», помещенный в статье, явился единственным русским переложением этого стихотворения вплоть до 1914 года.[20] Правда, у Палаузова опущена важная мысль о готовности лирического героя бороться совместно с другими народами за мировую свободу, но даже в таком виде читатель получил представление об этом ярком революционном произведении великого венгерского поэта.[21]

Первым русским поэтом, переводившим Петефи в стихах, считается М. Л. Михайлов, но его переложения не могли в свое время появиться в России. Правда, цензурное вмешательство было вызвано не содержанием стихов, тем не менее оно глубоко примечательно.

Литературные интересы и вкусы М. Л. Михайлова, его эстетические принципы, весь его путь революционера, включая и трагический финал, предопределяли его обращение к стихам своего великого венгерского единомышленника. Знаменательно, что воззвание «Русским солдатам от их доброжелателей поклон», к которому Михайлов имел непосредственное отношение, содержало гневное осуждение царской интервенции 1849 года, в борьбе против которой отдал свою жизнь и Петефи.[22] В письме из тюрьмы в ноябре 1861 года, посланном своим друзьям, готовившим к изданию том с переводами, Михайлов просил их включить в него стихи Петефи, которые должны были составить четвертый отдел книги.[23] Материалы сборника были представлены в Главное управление цензуры, передавшее их на рассмотрение III отделения, которое, однако, ответило, что «издание оных ныне» признается «несвоевременным».[24]

В 1862 году за границей был выпущен сборник с переводами М. Михайлова, и в нем невинная песенка Петефи «Проснувшись, плачет дитя больное...» («A dal»).[25] Другой сохранившийся перевод М. Михайлова из Петефи (из переписки можно полагать, что их было больше) — стихотворение «В кабаке» (II, 149—150) — увидел свет лишь спустя двадцать лет, когда цензурный запрет на сочинения М. Михайлова был несколько смягчен.[26]

---

[18] А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. XIV, Изд. АН СССР, М., 1958, стр. 226, 531.

[19] «Русское слово», 1861, № 3, отд. «Иностранная литература», стр. 19.

[20] См. перевод А. Ф. Корша под заглавием «Мечта» в кн.: Восточный сборник. В честь А. Н. Веселовского. М., 1914, стр. 371—372.

[21] Вот текст этого перевода: «Мысль, которая меня постоянно тревожит, это та, что мне придется умереть в постели, на мягких подушках, и заблекнуть в цвете лет, подобно цветку, подточенному червем в самом корне. Избави меня, Боже, от подобной смерти! Если придет время, когда этот народ, утомленный гнетущим его игом, бросится в битву, то с ним желал бы я умереть вместе. Пусть кровь моего сердца прольется на поле битвы; пусть тело мое истопчут конские копыта, пусть останки мои лягут там, пока не настанет время, когда восторжествует правосудие! Только тогда пусть соберут мои кости, чтобы в знаменательный день свободы занять им место среди спущенных знамен, покрытых трауром, и похоронят в одной могиле вместе со всеми, павшими героями за свободу» (ср.: I, 483—484).

[22] Текст воззвания в кн.: Н. В. Шелгунов, Л. П. Шелгунова, М. Л. Михайлов. Воспоминания в двух томах, т. I. Изд. «Художественная литература», М., 1967, стр. 327—331.

[23] Там же, стр. 436.

[24] Из ответа шефа жандармов генерал-адъютанта В. А. Долгорукова председателю Главного управления по делам цензуры от 2 января 1862 года (ЦГАОР, ф. 109 (III отделение), I экспедиция, оп. 5, ед. хр. 274, 1861 год, л. 143).

[25] М. Л. Михайлов. Стихотворения. Берлин, 1862, стр. 285. В собрании сочинений Петефи в переводе Н. Чуковского под заглавием «Песня» (I, 98).

[26] См.: «Дело», 1881, № 1, стр. 127—128.

lib.pushkinskijdom.ru

В 70-х годах, после закрытия «Современника» и «Русского слова», революционную пропаганду в подцензурной печати продолжало «Дело». На страницах этого журнала в течение 70—80-х годов было опубликовано около ста стихотворений Петефи. Большинство переводов принадлежали А. К. Шеллеру-Михайлову, возглавлявшему в 1866—1877 годах иностранный отдел журнала.

Однако уже первая подборка стихов с предпосланной биографией Петефи вызвала возражения со стороны цензуры. 7 августа 1872 года на заседании Петербургского комитета был заслушан доклад цензора П. Г. Сватковского, требовавшего запретить статью о поэте и некоторые его стихотворения. Он указывал, что поэт «выставляется деятелем за народ и за его права, за что он бился и пером, и мечом — почему стихотворения, посвященные восхвалению деятельности подобного демократа, принимают совершенно иной характер, чем являясь отдельно: мысль эта высказана переводчиком в самой биографии».[27] Цензор требовал запретить за политическую тенденциозность стихи «Узник» (II, 218—219), «Зачем живу...» (I, 414—415), «Свет» (II, 54—56) и как безнравственное стихотворение — «Падшая» («Pannyo Panni»; II, 123—124). Определение Комитета гласило: «Биографию поэта как восхваление революционного деятеля, а стихотворения как тенденциозные к печати не допускать».[28]

Это решение опротестовал редактировавший журнал (совместно с Г. Е. Благосветловым) Н. Шульгин, который одновременно с этим потребовал заменить прикрепленного к журналу П. Г. Сватковского, отличившегося в том же году своим доносом на «Отечественные записки»,[29] а впоследствии запрещением отдельных произведений А. П. Чехова.[30]

В официальном представлении в Главное управление по делам печати от 1 сентября 1872 года Н. Шульгин указал, что «цензор или неправильно истолковал содержание этих стихотворений, или желал их истолковать в другую сторону, чего, однако ж, не имеет права делать по самому смыслу цензурного устава».[31] Редактор решительно возражал против оценки «Падшей» как безнравственного стихотворения, совершенно резонно указывая, что в нем «выражается горькое сожаление падшей женщины о том, что она не могла пойти по честному пути». Развивая эту мысль, Шульгин подчеркивал, что «с точки зрения цензора, способного таким образом толковать литературные произведения, например стихотворение графа А. Толстого («Грешница») следовало также признать безнравственным, однако ж оно и подобные ему многие стихотворения напечатаны и не возбуждают ни с чьей стороны обвинений».

Редактор отрицал политическую тенденцию «Узника», в котором, по его словам, «нет ни малейшего намека на лицо, преследуемое правительством, а описывается положение пленного, попавшего в руки неприятеля в борьбе за родину». В отношении стихотворения «Зачем я живу...» Шульгин доказывал, что оно написано под влиянием Байрона, «произведения которого давно известны русской публике в переводе наших лучших поэтов».[32]

В ответ на это представление председатель Петербургского комитета А. Г. Петров, хорошо известный в литературе по цензурным делам Некрасова,[33] изложил перед Главным управлением мотивы принятого решения.

«Петефи, — писал он, — известный венгерский поэт, участвовавший в борьбе с Австрией за свободу Венгрии. В биографии, предпосылаемой стихотворениям, восхваляется именно эта сторона деятельности, т. е. борьба за права народа и [против] гнета законной власти». Далее обоснован опровергнутый Шульгиным тезис о безнравственности «Падшей» и о политической тенденциозности остальных трех стихотворений. Цензору, между прочим, решительно не нравилось, что поэт «только видел на земле „гонимую с позором добродетель и с торжеством венчаемый порок“ («Зачем живу»), а в другом произведении „задается вопросом, придет ли время всеобщего счастья“ («Свет»)».[34]

---

[27] Ж. Зельдхейи. К вопросу о распространении стихотворений Шандора Петефи в русской демократической печати XIX в., стр. 357—358 (текст уточнен по рукописи: ЦГИА, ф. 777 (Петербургский цензурный комитет), оп. 2, ед. хр. 76, ч. III, л. 66—66 об.).

[28] Там же.

[29] А. М. Гаркави. Н. А. Некрасов в борьбе с царской цензурой. Калининградское кн. изд., 1966, стр. 250 («Ученые записки Калининградского государственного педагогического института», вып. 13).

[30] С. Л. Неизданная сказка Чехова. «Красный архив», т. VIII, 1925, стр. 237—239.

[31] ЦГИА, ф. 776 (Главное управление по делам печати), оп. 3, ед. хр. 398, л. 328.

[32] Там же.

[33] А. М. Гаркави. Н. А. Некрасов в борьбе с царской цензурой, стр. 77—80, 89, 118—120, 280—286 и др.

[34] ЦГИА, ф. 776, оп. 3, ед. хр. 398, лл. 333—334.

lib.pushkinskijdom.ru

Однако протест Шульгина подействовал, и Главное управление все же разрешило напечатать в журнале стихотворения «Узник» и «Свет», правда с пропусками.[35]

По-видимому, редактору удалось добиться и замены цензора, так как вместо Сватковского с докладами по делам журнала на заседаниях Комитета стал выступать А. Н. Юферов.[36] Однако к переводам стихов Петефи он также придирался. Так, в протоколе заседания Комитета от 17 января 1873 года приведен доклад «ч‹иновника› о‹собых› п‹оручений› Юферова о стихотворении под заглавием „Перед войной", принадлежащем известному венгерскому патриоту Петефи» (новый перевод под заглавием — «Зачем вы мне загородили путь?», — II, 360—361). Это стихотворение «неудобно, по мнению цензурирующего, к дозволению, так как в нем выражается вопль узника в невозможности, в которую он поставлен, встать за права угнетенного народа».[37] 8 августа тот же цензор потребовал запрещения стихотворения «Моя судьба» («A bilincs»), герой которого ведет «беспощадную борьбу с ложью, злом, с созданными кумирами» и считает, что «лучше умереть под бичом, но быть свободным, а не рабом». По оценке А. Юферова, «стихотворение это революционного характера и проповедует мысль о невменяемости преступлений»; цензор счел его «неудобным к печати».[38] Комитет в обоих случаях согласился с мнением цензора.

Однако и после этих решений переводчик не сложил оружия. Он добился разрешения на бесцензурное издание своих сочинений, в которое он поместил более 70 переводов стихов великого венгерского поэта, в том числе почти все запрещенные к печати в журнале.[39]

Сопоставление переводов, помещенных в журнале и в бесцензурном издании, показывает расхождение в текстах. Так, первая строка «Узника» в журнале звучит: «За тебя боролся я, отчизна», а в сочинениях вместо «отчизна» — слово «свобода»,[40] что соответствует оригиналу («Te érettél harcolák, szabadság»).

При сопоставлении текстов обнаружилось, что в журнальных вариантах есть цензурные пропуски, которые не отражены (или не замечены нами) в архивных материалах. С пропусками строф (одной или нескольких) печатались в журнале стихотворения «Могила бродяги» (II, 222—223), «Венгерец я!» (II, 29—30), «Смерть» («Ujonnan visszajött a régi baj»; II, 43—44), «Выбор смерти» («Ha az isten»; стр. 330—331), «Старый знаменосец» (II, 393—394).

Исключались в большинстве случаев такие места, которые могли восприниматься читателями как намеки на отечественные порядки. Так, в стихотворении «Венгерец я!» пропускалась строфа, где говорилось о том, что «мы все ждем еще рассвета, Когда весь мир приветствовал зарю».[41] В «Могиле бродяги» были опущены строки, где речь идет об участии героя в сражениях, в борьбе «за право тех, кто после Бедняку не бросил корки хлеба».[42] В «Старом знаменосце» исключена строфа, в которой рассказывается о том, что старый вояка не владел «ни пядью земли», «Чтобы вырыть хоть яму себе».[43]

Шеллер-Михайлов поместил в свои сочинения и запрещенную цензурой статью о Петефи,[44] включив ее текст в предисловие к первому тому, причем встречающиеся здесь отдельные предложения фигурировали в цензорском рапорте, например слова о том, что поэт «бился потом и пером, и мечом за права своего народа». В бесцензурной статье русский писатель-демократ говорил о Петефи как о народном поэте, лучшие произведения которого посвящены «народной жизни, народным героям Венгрии». Он подчеркивал, что поэт выступал «как страстный общественный и политический деятель сороковых годов» и «везде и всегда оставался крайним демократом и горячим патриотом».

Важно отметить, что Шеллер-Михайлов фактически признается в том, что многие стихи великого поэта-революционера запрещались цензурой: «Я перевел значительную часть его произведений, — читаем в предисловии, — но, по разным

---

[35] См.: «Дело», 1872, № 11, стр. 313—316.

[36] О нем см.: В. Евгеньев-Максимов и Д. Максимов. Из прошлого русской журналистики. Изд. писателей в Ленинграде, [1930], стр. 281, 284, 286, 288, 293—295.

[37] ЦГИА, ф. 777, оп. 3, ед. хр. 76, ч. III; ед. хр. 398, л. 142.

[38] Там же, л. 183.

[39] Единственное исключение — стихотворение «Моя судьба», которое было напечатано (под заглавием «Кандалы» в переводе В. Левика) лишь в 1948 году. См.: Петефи. Избранное. Гослитиздат, М., 1948, стр. 150 (см. также: I, 445).

[40] А. Михайлов, Сочинения, т. I, стр. 172.

[41] См.: «Дело», 1872, № 8, стр. 233, Ср.: А. Михайлов, Сочинения, т. I, стр. 191—192.

[42] См.: «Дело», 1872, № 8, стр. 237. Ср.: А. Михайлов, Сочинения, т. I, стр. 164—165.

[43] См.: «Дело», 1873, № 4, стр. 310—311. Ср.: А. Михайлов, Сочинения, т. VI, СПб., 1875, стр. 187—188.

[44] А. Михайлов, Сочинения, т. I, стр. I—IV.

lib.pushkinskijdom.ru

обстоятельствам, я могу напечатать только некоторые и далеко не самые яркие из них».[45]

В период воцарившейся в 80-х годах реакции, когда революционные силы России были лишены легального органа, политические и революционные стихи Петефи не публиковались. Если в эти годы и появлялись новые переводы, то это была в основном любовная или бытовая лирика.

Выдающийся поэт, революционный демократ П. А. Грабовский, будучи в сибирской ссылке в 90-х годах, подготовил украинский перевод нескольких десятков стихотворений Петефи. Среди них такие, имевшие общественное звучание стихи, как «Венгерский дворянин», «Мужчина, будь мужчиной», «Жена и сабля», «Любовь и свобода» и др. Он собирался выпустить сборник из тридцати стихотворений под заглавием «Стихи Александра Петефи».[46] Однако это намерение осуществить не удалось. Он сумел напечатать при жизни только часть переводов, да и то за рубежом — во Львове, причем десять из них поместил Иван Франко в редактируемом им «Літературно-науковому вістнику».

Наряду с органами наблюдения за печатью внутри страны Комитет цензуры иностранной продолжал следить за новыми изданиями Петефи, выходившими за рубежом. Так, в январе 1874 года Комитет рассмотрел издание поэмы «Апостол», выпущенное в 1873 году в переводе немецкого поэта, популяризатора Петефи Т. Опица.[47]

Написанный в 1848 году «Апостол» — вершина поэтического творчества Петефи. Он по праву расценивается как «наиболее яркое, художественно завершенное выражение» «социально-философской поэмы европейского революционного романтизма 40-х годов».[48]

У писавшего рапорт Н. Миллера-Крассовского, пространно излагающего содержание поэмы, нет ни малейшего сомнения в том, что ее следует запретить. В подтверждение этой мысли он делает следующее заключение: «Поэма эта тенденциозна, она направлена против духовной власти, как это видно из страниц 74, 92, 96, где высказаны страшные проклятия королю, и на стр. 105 проклятия Богу».[49]

Цензор проявил повышенное внимание к размышлениям героя поэмы о том, что человек не только «право Имеет на свою свободу, Но он обязан перед богом Свободным быть!» (III, 216), а на стр. 96 — в сцене ареста Сильвестра, к его словам, адресованным королю: «Красней твоих одежд пурпурных Твоя кровавая рука...» (III, 218). В последнем выделенном цензором фрагменте ожидающий казни Сильвестр говорит:

Как беспощаден бог небесный!
А человек, глупец ничтожный,
Склоняет перед ним колени,
Зовет отцом и обожает...
Нет! Ты — тиран, господь небесный!
(III, 225)

Окончательный вывод цензора свидетельствует о том, что он понял революционную суть произведения: «Вся поэма — это собственно отчаянный вопль против власти и гнета сильных сего мира. Книга производит нехорошее впечатление, и поэтому долгом считаю о ней представить на решение Комитета, полагая со своей стороны книгу запретить».

Резко отрицательный отзыв вызвало и другое немецкое издание этой замечательной революционной поэмы, вышедшее в 1891 году.[50]

В рапорте от 4 марта 1892 года цензор П. Голенищев-Кутузов, подробно излагая жизненный путь Сильвестра, называет его «мучеником свободолюбия, которому он посвящает свою жизнь». В конце пространного и несколько сбивчивого пересказа поэмы автор рапорта подытоживает: «Такого рода поэтическое произведение не может быть дозволено цензурою».[51]

Комитет согласился с мнением цензоров,[52] и запрет «Апостола», как и других

[45] Там же, стр. II.

[46] См. письмо из Тобольска к Б. Гринченко от 5 февраля 1898 года (П. Грабовський, Зібрання творів у трьох томах, т. III, Київ, 1960, стор. 273).

[47] A. Petöfi. Der Apostel. Letzte Dichtung. Deutsch von Th. Opitz. Frauenfeld, 1873.

[48] И. Г. Неупокоева. Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века. Изд. «Наука», М., 1971, стр. 309.

[49] ЦГИА, ф. 779, оп. 4, ед. хр. 205, лл. 116—117.

[50] A. Petöfi. Der Apostel. Ein episches Gedicht. Deutsch von Ludwig Stein-Abai. Leipzig, 1891.

[51] ЦГИА, ф. 779, оп. 4, ед. хр. 2076, лл. 563—564.

[52] См.: Каталог рассмотренных иностранною цензурою сочинений, запрещенных и дозволенных с исключениями с 1-го июля 1871 г. по 1-е января 1897 г. СПб., 1898, стр. 988.

lib.pushkinskijdom.ru

революционных произведений поэта, оставался в силе вплоть до Великой Октябрьской социалистической революции.

Рассмотренный материал со всей очевидностью свидетельствует о глубокой ненависти властей самодержавной России к свободолюбивому творчеству великого венгерского поэта. Приведенные данные дополняют известные уже сведения об отношении царской цензуры к передовым зарубежным деятелям литературы, в частности к таким близким по духу Петефи поэтам, как Гейне, Беранже, Гюго, Мицкевич и др.[53]

Враждебное отношение властей к Петефи было обусловлено теми же обстоятельствами, которые определили симпатию и сочувствие к нему представителей передовых сил России. Они видели в нем союзника и товарища в борьбе против царского самодержавия и стремились популяризировать его творчество. При этом глубоко примечательно, что за запрещение произведений венгерского поэта зачастую выступали цензоры, участвовавшие в гонениях на представителей передовой российской общественной мысли. Этот факт — еще одно подтверждение уже отмеченной в литературе близости революционно-демократической мысли России и Венгрии.[54] Усилия передовых писателей и поэтов России, стремившихся познакомить с творчеством Петефи широкие круги читателей страны и сумевших в ряде случаев преодолеть чинимые препятствия, лишь частично увенчались успехом. Царская цензура сумела в какой-то мере воспрепятствовать распространению в России революционных произведений Петефи.

В свете изложенного нам представляется, что нуждается в уточнении высказанное в литературе мнение, что уже «в конце XIX века русские читатели довольно хорошо знали Петефи».[55] Приведенный при этом подсчет, согласно которому из 600 стихотворений поэта, включенных в венгерское собрание сочинений издания 1955 года, 330 были переведены к 1900 году на русский язык, — малоубедителен. И не потому, что стихов у поэта намного больше, а потому, что здесь не учитывается качественная сторона явления. В расчет не берется то, что в результате цензурных рогаток читающей публике России была по сути дела малоизвестна самая яркая и лучшая часть творчества поэта — его революционные произведения, которые запрещались и в русских, и в иностранных переводах.

Эти произведения великого венгерского поэта-революционера, включая его прозу, публицистику и эпистолярное наследство, стали доступны для читателей нашей страны лишь после Великой Октябрьской социалистической революции.

Я. М. СТРОЧКОВ

ОБ ОДНОЙ ДЕРЖАВИНСКОЙ СТРОКЕ

Стихотворение «Евгению. Жизнь Званская» — одно из тех творений Г. Р. Державина, в которых, по определению В. Г. Белинского, «ярко отпечатлелся русский XVIII век». Изумительные по своей пластичности картины русской природы и быта, гармония поэтического вдохновения и самого трезвого реалистического взгляда на жизнь и поэтическое творчество нашли свое естественное продолжение и развитие у Пушкина, который взял для своей «Осени» эпиграф из державинского стихотворения.

«Евгению. Жизнь Званская» — одно из ключевых произведений 1807 года, в которых Державин подводил итоги своего творческого пути. Поэту было 64 года, позади большая и сложная жизнь — десятилетняя служба солдата, первый офицерский чин, чиновничья лямка и головокружительный взлет после оды «Фелица», высокие посты губернатора, кабинет-секретаря императрицы, сенатора, министра юстиции, милости и немилости трех императоров, Екатерины, ее сына и внука, происки многочисленных и влиятельных врагов упрямца, который всегда был «горяч и в правде черт». В 1803 году Державин ушел в отставку и каждое лето проводил в своем имении Званка. Лишь теперь поэт подготовил к изданию

---

[53] См.: А. Федоров. Генрих Гейне в царской цензуре. «Литературное наследство», т. 22—24, 1935, стр. 635—678; Н. Н. Сретенский. Гейне и русская цензура. «Известия Северо-Кавказского государственного университета», 1928, т. I (XIII), стр. 46—65; И. Айзеншток. Французские писатели в оценках царской цензуры. «Литературное наследство», т. 33—34, 1939, стр. 769—858; З. А. Старицына. Беранже в России. XIX век. Изд. «Высшая школа», М., 1969; И. И. Беккер. Произведения Мицкевича и царская цензура. В кн.: Литература славянских народов, вып. 1. Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 117—143.

[54] См.: М. А. Хевеши. Мировоззрение венгерских революционных демократов (40-е годы XIX века). Изд. АН СССР, М., 1962, стр. 4, 189, 192—193.

[55] Л. Шаргина. Венгерская литература в России (1870—1900 гг.), стр. 115.

lib.pushkinskijdom.ru

собрание своих сочинений (первые четыре части вышли в 1808 году). Снова и снова погружался он в размышления о бренности всего земного. «Что жизнь ничтожная? Моя скудельна лира!» Мысли о неумолимом ходе времени, безжалостно стирающего все в памяти людей, никогда не покидали его. Но если раньше Державин еще напоминал о своих заслугах государственного деятеля («Мой истукан», 1794), то теперь он думает только о своей поэтической славе, которая может оставить след в сознании потомков.

Стихотворение обращено к епископу (впоследствии митрополиту) Евгению Болховитинову, известному историку и филологу, опубликовавшему в 1806 году биографии Державина и других русских писателей. В заключительных строках стихотворения встает величавый образ историка: он прогонит своим святым жезлом «бледну зависть» и «единой правдою» воскресит достойную память о поэте. Последняя строка и заключает итог творческого пути Державина, как это представлялось ему самому; это summa summarum:

Шепнешь в слух страннику, в дали как тихий гром:
«Здесь бога жил певец, — Фелицы».

Такое написание этих важных строк утвердилось у нас с 1933 года, когда в «Библиотеке поэта» (Большая серия) вышла книга: «Державин. Стихотворения» (редакция и примечания Гр. Гуковского). Так было напечатано и в малой серии «Библиотеки поэта» (вступительная статья и редакция Гр. Гуковского), и во втором издании большой серии (Л., 1957), и в недавно вышедшей книге «Русская литература XVIII века» (составил Г. Макогоненко, 1970).

Несколько отличается написание этих строк в книге «Русская литература XVIII века» (редакция, вступительная статья и примечания Гр. Гуковского, 1937):

Шепнешь вслух страннику, вдали как тихий гром:
«Здесь бога жил певец — Фелицы».

Очевидная ошибка «шепнешь вслух» редко повторялась в других изданиях (см., например, «Хрестоматию по русской литературе XVIII века» (изд. 4, изд. «Просвещение», М., 1965, стр. 658)). Менее заметна здесь другая, более существенная ошибка, которая выясняется при сопоставлении с первой публикацией стихотворения в журнале «Вестник Европы» (1807, № 16):

Здесь *Бога* жил Певец, — *Фелицы*.

Державин выделил курсивом (тогда это заменяло кавычки в названиях журналов и произведений) два слова, определив себя как создателя од «Бог» и «Фелица». В издании 1933 года и последующих он предстает только как автор «Фелицы». Особенно отчетливо это выражено в сборнике 1937 года, где даже опущена запятая, которую никак нельзя опускать;[1] тире осталось в функции знака при приложениях. Державин воспевал Фелицу—Екатерину, воспевал только ее и воспевал как бога — такая трактовка последовательно проводилась и во всех статьях проф. Г. А. Гуковского и в текстологической работе; одно дополнялось другим. Слово *Бога*, лишившись прописной буквы и курсива, равнозначного кавычкам, превратилось из названия самостоятельного произведения в простой эпитет.

Приведем некоторые дополнительные доказательства того, что Державин имел здесь в виду именно название своего произведения. Как уже сказано, поэт подготавливал в это время собрание сочинений (СПб., 1808). На первом месте он поставил оду «Бог», а не «Фелицу». Это первое произведение, которое принесло русской литературе мировую известность. Оно было переведено на многие языки, в частности на французский не менее 15 раз.

Ода «Бог» (1784) явилась итогом и невиданным взлетом не только державинской, но и всей русской поэзии XVIII века. В начале 40-х годов три крупнейших поэта, стоявшие у колыбели русского силлабо-тонического стихосложения, Ломоносов, Тредиаковский и Сумароков, решали практически спор о сравнительных достоинствах ямба и хорея. Каждый из них написал парафраз псалма 143 «Благословен господь бог». Именно здесь следует искать истоки оды «Бог». Преемник зачинателей, Державин вступал в творческое состязание как четвертый участник. Подобно Ломоносову и Сумарокову, Державин избрал ямб и одержал блистательную победу; у Тредиаковского он взял отправную философскую мысль, рифму «бесконечный—превечный» в первой строфе, эпитет «непостижный», антитезу «червь—царь» и пр. Вслед за Ломоносовым Державин поставил вопрос: «что

[1] Академик Я. Грот в полном собрании сочинений Державина предпочел в этом месте опустить тире, но не запятую — и тем усилил перечислительный смысл строки, что более верно выражает содержание державинского текста. Тире у Державина обозначало не приложение, а пропуск слов «и певец», «а также» и подобных по смыслу.

lib.pushkinskijdom.ru

есть человек?». У Ломоносова в его «Вечернем размышлении о божием величестве» и «Утреннем размышлении о божием величестве» (1843) Державин черпал и глубокое научное понимание космоса как вместилища множества миров и поэтическую изобразительность (ср. «песчинка как в морских водах» и «как капля, в море опущенна»; «несчетны солнца там горят» и «светил возженных миллионы»). Вобрав все лучшее, Державин пошел далее своих предшественников.

Какая философская мысль определяет начало оды?

О ты, пространством бесконечный,
Живый в движеньи вещества,
Теченьем времени превечный,
Без лиц, в трех лицах божества!

Вот что писал об этом Державин в «Объяснениях», подготовленных для собрания сочинений: «Автор, кроме богословского православной нашей веры понятия, разумел тут три лица метафизические, то есть: бесконечное пространство, беспрерывную жизнь в движении вещества и неокончаемое течение времени, которое бог в себе совмещает». Как далеко шагнул Державин в своем понимании единства пространства, времени и движения материи! Подобные философские взгляды вступали тогда в противоречие с церковными представлениями и вызывали протесты возмущенных ортодоксов. Но именно глубина философской мысли, близкой передовым идеям эпохи Просвещения, прославление человека и его разума и сила поэтического выражения принесли оде Державина и русской поэзии мировую славу.

Поэтические достоинства оды «Бог» не нуждаются в пояснениях; ода до сих пор живет, строки «как солнце в малой капле вод» и другие постоянно цитируются и кажутся стихами нашего современника.

Ода «Бог» представляет важное направление в поэзии Державина, развивающее в оболочке образов священного писания высокую философскую и острую социальную тематику. Таковы и стихотворение «Праведный судия» (переложение псалма 100), и ода «Властителям и судиям» (переложение псалма 81) — одно из лучших державинских творений. В первой книге собрания сочинений 1808 года после оды «Бог» Державин поместил еще десять подобных произведений (в основном вольные переложения псалмов), лишь за этим последовала ода «Фелица» и другие о Екатерине II и ее современниках. Так же построена и вторая книга: сначала больше десяти произведений на темы священного писания, затем оды об императорах Павле, Александре и их современниках. Державин, как видно, не только не смешивал эти два пласта своих произведений, но и сознательно разделял их, выдвигая на первый план то, что связано с одой «Бог».

Обратимся теперь к слову Фелица в заключительной строке стихотворения «Евгению. Жизнь Званская». Отметим прежде всего, что это не вообще образ Екатерины II, а *название оды*, посвященной Екатерине. Ведь если бы слово Фелица было синонимом имени Екатерины, то эпитетом к нему ни в коем случае не могло быть слово Бог с прописной буквы. Традиционный образ Фелицы в державинской поэзии — это «богоподобная царевна», «ангел во плоти», «великая жена», идеальный человек, а не бог. Переключаясь из этой образной системы в систему античной мифологии, Державин называл Екатерину II Минервой, богиней (а не богом, конечно) мудрости. Однако поэты XVIII века строго различали понятие бога в античном языческом многобожии (в этом случае слово бог как нарицательное обычно писалось с маленькой буквы) и Бога в христианской ортодоксии («Дух всюду сущий и единый», «Един есть Бог», — писал Державин). Два главных произведения, названных самим Державиным («Бог» и «Фелица»), представляют именно эти *две несливающиеся системы религиозных понятий и поэтических образов*. Смешение двух систем было в данном случае тем более невозможным, что заключительные слова стихотворения влагались в уста епископа, одного из высших сановников православной церкви.

Во-вторых, если даже отвлечься от духовного сана того, кому поэт предназначал роль будущего судьи и душеприказчика, то нельзя забывать и о личных поэтических вкусах Евгения Болховитинова, который в биографии Державина, тогда только что опубликованной, упомянул «Фелицу» в ряду нескольких «славных од», а оду «Бог» назвал «несравненной». Державин хорошо знал точку зрения своего соседа и близкого друга, своего Аристарха, и не мог не считаться с ней. Ода «Бог», поставленная впереди оды «Фелица», выражала общность взглядов поэта и его строгого и тонкого ценителя.

Именно общность взглядов. Державину не было надобности приспосабливать свое мнение к мнению друга; это вообще было не в его характере. В 1807 году Державин был весьма далек от того, чтобы называть Екатерину II богом (тем более Богом с прописной буквы) и видеть единственный смысл всего своего творчества в воспевании Фелицы. Он был ее искренним певцом... пока не увидел ее вблизи. Позднее он объяснил, что образ Фелицы не мог больше воспламенить духа: «...издалека те предметы, которые ему (Державин писал о себе в третьем

lib.pushkinskijdom.ru

лице, — *Я. С.*) казались божественными и приводили дух его в воспламенение, явились ему, при приближении к двору, весьма человеческими и даже низкими и недостойными великой Екатерины, то и охладел так его дух, что он почти ничего не мог написать горячим чистым сердцем в похвалу ее».[2] В 1793 году на призыв Храповицкого греметь хвалу Фелице Державин ответил сердитым стихотворным посланием: «Богов певец не будет никогда подлец».

В предисловии к изданию 1808 года Державин отмечал, что построил первую книгу не так, как напечатал ее И. И. Шувалов в 1798 году, а поместив стихотворения в том порядке, в каком они были расположены в рукописи, поднесенной им Екатерине II в 1795 году и остававшейся «по кончину в ее кабинете не изданною». Известно, что императрица была разгневана державинским сборником, особенно одой «Властителям и судиям», в которой усматривала якобинский дух. Несомненно, Екатерину раздражало еще и то, что ода «Фелица» оказалась не первой, а следовала за одой «Властителям и судиям», обвиняющей и поучающей царей. Упрямый поэт выдержал высочайшее неудовольствие и восстановил свой замысел 1795 года в издании 1808 года. Как поучение царям звучал и эпиграф ко второй книге, посвященной Александру I: «Мы не намерены ласкать ему нигде, яко существу высочайшему или яко некоему божеству; ибо говорим не о тиране, но о гражданине; не о государе, но об отце Отечества, который почитает себя нам равным; но тем паче нас превышает, чем более равняет себя с нами. (Плиний в слове императору Траяну)».

Нет, никогда Державин не считал царей богами. Тем более нет никаких оснований полагать, будто поэт воспевал Екатерину II как бога в произведениях 1807—1808 годов. В стихотворении «Признание» (1807) он писал:

Не собой блистал я, — Богом;
Вне себя я Бога пел.

В стихотворении «Лебедь» (впервые опубликовано в 1808 году) создан образ белой гордой птицы (античный символ света и поэзии), которая возносит к небу «Богу песнь». Стихотворение написано в подражание Горацию, но в оде Горация не было даже слова бог: это — свое, державинское, и, как видно, очень настойчивое в стихотворениях того времени. Стихотворения «Лебедь», «Евгению. Жизнь Званская» и «Издателю моих песней», завершающие вторую книгу, написаны Державиным в одно время и выражают одну и ту же концепцию собственного творчества. В них на первый план выдвигается образ «Бога Творца» и лишь за ним — Фелица. В анализируемой строке слово Фелица, как уже сказано, следует считать названием произведения, художественными достоинствами которого поэт мог справедливо гордиться. Державин называет себя певцом «Бога» и «Фелицы» — это в стиле того времени. Когда Пушкин вспоминает «певца Гяура и Жуана» или «певца Корсара» — мы понимаем: речь идет о Байроне. Державин назвал себя автором двух од: первая из них — «Бог», вторая — «Фелица». И если мы сейчас позволяем себе для выделения прямой речи (хотя она и не совсем «прямая») вставлять кавычки в начале и в конце строки, анализируемой здесь, то куда более важно поставить кавычки при названиях произведений:

Здесь «Бога» жил певец, «Фелицы».

Правильно прочитанная строка стихотворения помогает понять, что творчество Державина не сводится к культу личности Екатерины II, а «век Екатерины» далеко не одно и то же, что русский XVIII век.

В. В. ПУХОВ

П. И. ШАЛИКОВ И РУССКИЕ ПИСАТЕЛИ ЕГО ВРЕМЕНИ

(ПО АРХИВНЫМ МАТЕРИАЛАМ)

Поэт-сентименталист Петр Иванович Шаликов — интересная фигура в русской литературе. Плодовитый писатель, издатель журналов «Московский зритель» (1806), «Аглая» (1808—1812), «Дамский журнал» (1823—1833) и газеты «Московские ведомости», он в течение нескольких десятилетий занимался активной лите-

[2] Сочинения Державина, т. VI, СПб., 1871, стр. 654.

lib.pushkinskijdom.ru

ратурной деятельностью.[1] Являясь последователем Н. М. Карамзина и И. И. Дмитриева, Шаликов настойчиво защищал в литературной борьбе своих учителей и их сторонников, а с большинством из них находился в добрых, приятельских отношениях, о чем свидетельствует, в частности, дошедшая до нас его переписка с ними.

Ниже публикуются пять неизвестных писем Карамзина, Жуковского, Дениса Давыдова к Шаликову и одно письмо Шаликова к Вяземскому о И. А. Крылове, обнаруженные нами в Центральном государственном архиве литературы и искусства СССР (ЦГАЛИ).

С Н. М. Карамзиным Шаликова связывала долголетняя дружба. Карамзин старался помочь своему малообеспеченному, обремененному большой семьей другу, выполняя его многочисленные просьбы. В фонде Карамзина находятся два письма его к Шаликову, которые относятся к периоду печатания «Истории государства Российского». Приводим их текст:

«С. Петербург, 25 декабря 1816 г.

Искренне благодарю Вас, любезный князь, за ваше приятельское письмо, теперь жду книги, чтобы отдать ее вместе с письмами А. И. Тургеневу, а он вручит их князю Александру Николаевичу,[2] которого вижу редко. Бог видит, что я хотел бы сделать для вас всякую приятность, но могу единственно просить доброго Тургенева и отвечаю за его к вам благорасположение. Живу здесь уединенно, не имея никаких связей с лицами важными. Дело мое с утра до вечера читать корректуры. Желаю и надеюсь по издании моего труда возвратиться в Москву. Будьте здоровы, любезнейший князь, и верьте искренней преданности вашего покорнейшего Н. Карамзина».[3]

«Любезный князь!

Христос воскресе! Поздравляю вас и с праздником и с местом. Не забываю и вашего Генрика:[4] твержу об нем А. И. Тургеневу, более не могу ничего сделать. Постарайтесь, чтобы наши москов. газеты затоптали в грязь все иные, а я приеду читать их, если бог даст, в 1818 году. Может быть, наперед пришлю к вам объявление о продаже Истории. Желаю доброго здоровья вам и всему вашему любезному семейству. Не забывайте вашего покорнейшего Н. Карамзина.

С. Петербург, 26 марта 1817».[5]

В мае 1816 года Н. М. Карамзин с семьей выехал из Москвы в Петербург для издания главного своего литературного труда «Истории государства Российского», надеясь вскоре возвратиться в Москву. В Петербурге же начались длительные хлопоты. 2 августа Карамзин сообщал А. Ф. Малиновскому: «Судьба наша решилась тем, что мы должны остаться в Петербурге года на два... Государь без моей просьбы велел печатать Историю мою в военной типографии».[6]

В конце сентября «История государства Российского» начала печататься; 1 октября 1816 года Карамзин писал И. И. Дмитриеву: «Только читаю корректуры; даже смотрю без удовольствия на первые листы».[7]

Как и в письмах к Шаликову, в письмах к другим адресатам Карамзин отмечает, что почти все время у него отнимает печатание «Истории». В письме к тому же И. И. Дмитриеву от 2 ноября 1816 года говорится: «Читаю корректуры с утра до вечера; слепну, досадую, что История моя худо печатается».[8]

---

[1] О П. И. Шаликове см. заметку Е. Н. Дрыжаковой в сборнике «Поэты 1790—1810 гг.» («Советский писатель», Л., 1971, стр. 629—632. (Библиотека поэта, большая серия)). Здесь впервые, как нам кажется, дана верная оценка личности и деятельности Шаликова и справедливо указано, что его творчество имеет определенное историко-литературное значение. В то же время надо отметить, что Шаликов был недалеким, непоследовательным в своих взглядах и действиях человеком.

[2] Имеется в виду князь А. Н. Голицын, министр духовных дел и народного просвещения; видным чиновником в его ведомстве был А. И. Тургенев.

[3] ЦГАЛИ, ф. 248, оп. 1, ед. хр. 28. На обороте письма обозначено: «Князю Петру Ивановичу Шаликову». Оно было послано Карамзиным при письме И. И. Дмитриеву, ибо в письме к нему от того же числа имеется приписка: «Вот письмецо к доброму к‹князю› Шаликову. Я богат усердием, а не способами служить людям честным» (Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. СПб., 1866, стр. 202).

[4] П. И. Шаликов перевел труд Жанлис «История Генриха великого» (М., 1816—1817, чч. 1—3).

[5] ЦГАЛИ, ф. 248, оп. 1, ед. хр. 29.

[6] М. Н. Погодин. Николай Михайлович Карамзин, по его сочинениям, письмам и отзывам современников, ч. 2. М., 1866, стр. 166.

[7] Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву, стр. 197.

[8] Там же, стр. 199.

lib.pushkinskijdom.ru

Писатель трудно привыкает к новой для себя обстановке, разлуке с московскими друзьями и почти во всех письмах утверждает, что возвратится обязательно в Москву. «Типографские дела мои идут медленно, к моему немалому сожалению: потому что мне хочется возвратиться в Москву еще с глазами, с ушами и с ногами, чтобы видеть, слышать тебя и гулять в твоем саду», — пишет он И. И. Дмитриеву 18 января 1817 года.[9]

И все-таки очень занятый печатанием «Истории» Карамзин не забывает своих московских друзей, старается по мере возможности помочь им. Об этом и говорят приведенные письма Шаликову. Так, через А. И. Тургенева и попечителя Московского университета князя А. П. Оболенского[10] Карамзин помог Шаликову устроиться на службу. Поскольку в письме Карамзина речь идет о московской газете, то это, по-видимому, подразумевается назначение Шаликова редактором «Московских ведомостей»; письмо позволяет уточнить время, с которого начинается редакторская деятельность Шаликова, так как обычно указывают, что к своей должности Шаликов приступил в 1813—1814 годах.

Какие-то не совсем ясные нам хлопоты вел Карамзин и о Генрике Шаликова. Хлопоты эти не окончены были и в июле 1817 года, ибо 17 июля Карамзин писал Дмитриеву: «Сделай одолжение, любезнейший, скажи князю П. И. Шаликову, что я немедленно отослал экземпляры его Генрика к Тургеневу, но, к сожалению, не могу ручаться за успех, который едва ли зависит и от доброго Тургенева, иначе он уже нашел бы способ избавиться от докук моих: я прожужжал ему уши о Генрике... Вообще могу сказать, что я не имею здесь никакой связи с так называемыми важными людьми; это мне не честь, но и не бесчестье».[11]

Следующий публикуемый нами текст — записка Жуковского Шаликову:

«Я наконец вам надоел, любезный князь, но делать нечего, муза не тетка. Вместо одной, вчера посланной строфы, посылаю две, кои прошу напечатать вместо первой, с тем же примечанием, в коем только перемените единственное на множественное. А мне пришлите экземпляр. Вместо самого себя посылаю вам своего представителя.

Преданно ваш Жуковский».[12]

Так как записка эта не датирована, трудно установить, о каком стихотворении Жуковского говорится в ней. Мы сделали фронтальный просмотр всех журналов Шаликова. В «Московском зрителе» и «Аглае» не оказалось ни одного стихотворения Жуковского.

В «Дамском журнале» помещено два его стихотворения: «Ответ князю Вяземскому на его стихи: Воспоминание»[13] (1823, № 17, ноябрь, стр. 174—175) и «Хор, петый девицами, воспитанными в Екатерининском институте... 1826 года февраля 20 дня» (1826, № 5, март, стр. 215—216).

Если выбирать из этих стихотворений, то предпочтение следует отдать «Ответу князю Вяземскому...», так как именно это послание имеет примечание, в котором о стихах Вяземского говорится во множественном числе: «Напечатанные в 6 книжке „Дамского журнала“...» Если наше предположение правильно, то письмо Жуковского следует датировать осенью 1823 года.

До сих пор мало было известно об отношениях Шаликова со знаменитым поэтом-партизаном Денисом Давыдовым.

Известно, что в 1827 году между ними была ссора, вызванная помещенной в № 17 «Дамского журнала» за этот год оскорбительной для героя Отечественной войны эпиграммой Шаликова:

Когда кипит с врагами бой
И Росс вновь лавры пожинает,
Усатый, грозный наш герой
В Москве на дрожках разъезжает.

Друзья Давыдова не могли оставить без ответа выходки Шаликова, и Е. А. Боратынский в том же 1827 году пишет на Шаликова эпиграмму:

Грузинский князь, газетчик русский,
Героя трусом называл...[14]

---

[9] Там же, стр. 204.

[10] Сообщение о том, что Карамзин писал Оболенскому о Шаликове, имеется в его письме к И. И. Дмитриеву (Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву, стр. 207).

[11] Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву, стр. 218.

[12] ЦГАЛИ, ф. 557, оп. 2, ед. хр. 4.

[13] Стихотворение Вяземского «К воспоминанию» помещено было в «Дамском журнале» (1823, № 6, стр. 234).

[14] Е. А. Баратынский. Полное собрание стихотворений. «Советский писатель», Л., 1957, стр. 317. (Библиотека поэта, большая серия). Эпиграмма эта

lib.pushkinskijdom.ru

Правда, в сборнике Шаликова «Последняя жертва музам» помещено следующее двустишие:

К портрету Д. В. Давыдова

В нем храбрость, ум, талант и чувство благородства
Блистают равными чертами превосходства.[15]

Значит, в начале 1820-х годов отношения между поэтами были хорошими, а находящиеся в фонде Шаликова два письма Давыдова к нему подтверждают это предположение. Вот эти письма:

«Милостивый государь князь Петр Иванович. Я получил письмо ваше только вчера по приезде моем из подмосковной и спешу удовлетворить ваше желание. Посылаю вам три экземпляра моей книги. Желаю от всей души, чтобы юные, будущие ваши воины, воспользовались советами старого партизана и превзошли бы наставника.

Теперь позвольте мне, почтеннейший князь, сделать вам предложение: так как я одному вам обязан очисткой моей книги и так как раскупка оной производится довольно успешно, то не позволите ли мне, по выручке суммы, которую я употребил на печатание, не позволите ли мне поделиться с вами как с моим сотрудником? Кажется вам и отказать мне нельзя, ибо справедливость оного требует.

Между тем, примите уверения в искреннем почтении и преданности вашего покорнейшего слуги Дениса Давыдова.
8 сентября».[16]

Ответного письма в фонде нет. Но, видимо, Шаликов отказался от денег, о чем свидетельствует второе письмо поэта:

«Почтеннейший князь Петр Иванович! Не только, называемом вами, наездничеством вы меня не огорчили, но еще одолжили меня, дав мне случай сделать вам приятное и польстя мое самолюбие.

Что же касается до отказа, то вы на сие права не имеете — вы трудились, вы тратили время (не на одну корректуру, а даже на исправление слога) столь вами полезно употребляемое, следовательно со мною должны поделиться в отбитой нами добыче, вам предоставлено употребить ее куда угодно, но весьма и весьма огорчите меня, если вы весь грех на мне оставите. Боюсь очень, чтобы предложением моим я не огорчил вас. Если сие случилось, то простите меня — я партизан, думаю, что отбитую добычу по всей истине следует делить с сотрудниками и товарищами, оттого и я вам сей дележ предложил, находя оный справедливым и должным.

Верьте, почтеннейший князь, в душевной преданности и уважении покорнейшего вам слуги Дениса Давыдова».[17]

Письма эти говорят о том, что более обеспеченный Давыдов хотел помочь испытывавшему нужду в деньгах редактору своей книги, наблюдавшему за ее печатанием в отсутствие автора в Москве и, видимо, кое в чем помогавшему ему при подготовке книги к печати.

Так как письма Давыдова не датированы, то неясно, о каком его издании идет речь.

Из первого письма видно, что речь идет не о стихах. Более чем вероятно, что в письмах говорится о вышедшей в августе 1821 года в Москве книге Давыдова «Опыт теории партизанского действия», первой книге поэта-партизана и, действительно, настолько хорошо разошедшейся, что в 1822 году потребовалось ее второе издание. Следовательно, приведенные письма нужно датировать сентябрем 1821 года.

Как известно, первые басни И. А. Крылова за его подписью появились в 1806 году в журнале Шаликова «Московский зритель» (в нем были напечатаны три басни: «Дуб и трость», «Разборчивая невеста», «Старик и трое молодых»). Вот об этой поре в жизни Крылова и вспоминает Шаликов в письме к П. А. Вяземскому:

долгое время приписывалась Давыдову и даже помещалась в собрании его сочинений (см.: Д. В. Давыдов, Сочинения, т. I, СПб., 1893, стр. 50).

[15] П. И. Шаликов. Последняя жертва музам. М., 1822, стр. 98.

[16] ЦГАЛИ, ф. 557, оп. 1, ед. хр. 8, л. 3. На обороте письма: «Его сиятельству милостивому государю князю Петру Ивановичу Шаликову».

[17] ЦГАЛИ, ф. 557, оп. 1, ед. хр. 8, л. 1 и об.

lib.pushkinskijdom.ru

«Милостивый государь князь Петр Андреевич!

С берегов Черного моря от души самой белой в привязанности к Вам многими сердечными узами, которые нигде и никогда не охладеют, прошу Ваше сиятельство принять на себя великодушный труд ощастливить меня доставлением драгоценного памятника о дедушке Крылове — завещанного им каждому, чтившему и любившему его — экземпляра басен, из которых первые привез мне равномерно незабвенный Иван Иванович Дмитриев для моего журнала, сказав:

„Chérissons le rival qui peut nous surpasser;
Montrez-moi mon vainqueur et je cours l'embrasser!“ [18]

Когда Иван Андреевич жил в Москве, то мы очень часто виделись, и он был всегда ко мне ласков. Однажды я заметил его в большой заботе шагавшего по комнате, спрашиваю о причине, и вот его ответ: „Я хочу посвятить одну басню юной своей приятельнице, Бекендорфовой, но нахожу, что слово «посвящаю» слишком серьезно для ее лет“. „После заглавия басни напишите для такой-то“, — сказал я и очень угодил ему, так он и сделал.

Но вот и моя дань покойнику: если достойна, то еще потрудитесь где-нибудь напечатать, и все это к новому чувствительнейшему одолжению навеки преданный Вам душой и сердцем

К. П. Шаликов

Одесса
9 февр. 1845

К надгробному памятнику
Ивана Андреевича Крылова

Все дани гению принесены его,
Равно как он, в игре паренья своего,
Всем лицам, возрастам — всем, всем без исключений
Средь шуток приносил дань мудрых поучений.

Князь Шаликов».[19]

Как видим, в письме речь идет о желании Шаликова иметь экземпляр последнего прижизненного издания басен И. А. Крылова, которое наследники баснописца, выполняя предсмертную волю Ивана Андреевича, подносили всем его знакомым.

Что касается факта посвящения Крыловым басни десятилетней дочери отставного бригадира Бенкендорфа, у которого баснописец часто гостил, то действительно две его басни («Дуб и трость» и «Разборчивая невеста») вышли в 1-м номере «Московского зрителя» под общим заглавием «Две басни для С. К. Бкндрфвой», с примечанием издателя Шаликова, где, в частности, говорилось: «Имя любезного поэта обрадует конечно и читателей моего журнала так, как обрадовало меня».[20]

Н. А. ПОРТНОВА

ЗАМЫСЕЛ НЕИЗВЕСТНОГО СТИХОТВОРЕНИЯ В. А. ЖУКОВСКОГО

«Русский Тиртей», «певец народной славы», В. А. Жуковский вошел в историю батальной и патриотической лирики как автор двух произведений о событиях 1812 года: «Певец во стане русских воинов» и «Вождю победителей». Написанные по горячим следам событий, эти стихотворения немало содействовали общему патриотическому подъему соотечественников. Но у Жуковского был замысел еще одного патриотического гимна, до сих пор не введенный в научный оборот.

В архиве В. А. Жуковского в Государственной публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина хранится неозаглавленный черновой автограф поэта в 8-ю долю листа с планом какого-то произведения.[1] И. А. Бычков, разбиравший

[18] Будем же любить соперника, который способен нас превзойти, Найдите того, кто победит меня, и я с радостью его обниму.

[19] ЦГАЛИ, ф. 195, оп. 1, ед. хр. 3034, лл. 9 и 10.

[20] «Московский зритель», 1805, № 1, стр. 73.

[1] Рукописный отдел Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 77, л. 1.

lib.pushkinskijdom.ru

бумаги поэта, поступившие в Императорскую публичную библиотеку от П. В. Жуковского, описал его как набросок программы «Певца во стане русских воинов» и привел начальные десять строк.[2] Никто из комментаторов сочинений Жуковского не обращался к автографу, за исключением Ц. Вольпе, который упомянул о существовании в архиве Жуковского предварительного плана «Певца», но никак не оценил его.[3] Изучение автографа убеждает, однако, что перед нами план совершенно самостоятельного сочинения Жуковского, к «Певцу во стане русских воинов» непосредственного отношения не имеющего.

Обстоятельства его появления представляются нам следующим образом. Известно, что после Бородинского сражения Жуковский оставил ополчение и примкнул к так называемому типографскому кружку при штабе Кутузова. В тяжелые дни тарутинского лагеря он пишет своего знаменитого «Певца», отвечавшего очень точно военно-стратегическим задачам пропагандистского центра кутузовской армии и напечатанного тотчас же в виде листовок. Сразу же после первой победы — у села Красного — в послании «Вождю победителей» Жуковский воспевает будущий триумф отчизны. «Певец любви и красоты» становится летописцем «единственной в истории войны».[4]

28 ноября 1812 года Жуковский вместе со штабом «добрался до Вильны, где занемог».[5] Болезнь побудила его взять отпуск; 6 февраля он пишет А. И. Тургеневу уже из Белева.

В плане Жуковского ощущается (как и в «Певце») определенное пропагандистское задание: оправдать и объяснить продолжение военных действий; все строение будущего сочинения тяготеет к финалу — переправе через Неман — как вожделенному для всей Европы событию. Русские войска перешли Неман 14 декабря. Следовательно, план возник непосредственно перед этой датой или вскоре после нее.

Вдохновляя на победу в критические для Родины моменты (впервые так было осенью 1806 года, когда поэт написал «Песнь барда над гробом славян—победителей»), Жуковский, естественно, не хотел остаться безгласным в дни ее торжества.

9 апреля 1813 года он просит А. И. Тургенева прислать ему какие-нибудь материалы «на случай нынешних побед»: «И мне хочется кое-что написать, тем более, что имею на это право, ибо я был их предсказателем: многие места в моей песне точно пророческие... *План давно сделан*, но все мешает нездоровье и худое расположенье» (курсив мой, — *Н. П.*).[6] По-видимому, речь шла об этом плане:

I
1. На бреге неподвижного Немана стало воинство мстителей.
   Огни зажглися.
   В богатом шатре окруженный вождями возлежал юный царь.
   Одесную старец избранный роком. Окрест вожди в блестящих бронях.
   Чаша торжественная ходила кругом.
   Звуки торжественные гремели. Певцы ударили в струны и воспели песнь победы.
2. Воспой славу промысла.
   Кто видит его путь.
3. О всемогущий куда ты мчишь сии рати.
   Смотрите коль грозен лик сего (нрзб.) из Наума.
4. Ужель возобновились для нас страдания правых?
   О Москва ужели ты должна исчезнуть во прахе
   Из Еремии и Исаи.
   Нет у нас честен народ
5. Восстал Господь. — утро (нрзб.)
   Ужасы и бедствия учители его народам (зачеркнуто)

---

[2] И. А. Бычков. Бумаги В. А. Жуковского, поступившие в Императорскую публичную библиотеку в 1884 г. Приложение к отчету Императорской публичной библиотеки. СПб., 1887, стр. 149.

[3] В. А. Жуковский. Стихотворения, т. 1. «Советский писатель», Л., 1939, стр. 365.

[4] Письма В. А. Жуковского к А. И. Тургеневу. М., 1895, стр. 96.

[5] Там же, стр. 98.

[6] Там же, стр. 99.

lib.pushkinskijdom.ru

II
6
Смотрите на сего старца спасителя.
пред ним грядет сам (зачеркнуто, нрзб.)
Как грозный ангел мчится в небесах —
ангел смерти.
На высоте величия постиг губителя.
И побежали вспять его рати.
Зрелище гибели.

7
Траур их отчизны
Не ждите ваших сынов и юношей
Те неподвижны и охладелы
Те в узах.

III
8
И се мститель на брегах Немана
О Неман ты отныне
Когда примчались. Гром

9
Идите воины за тот берег — гений свободы
а вы народы примите своих спасителей
должно вам страдать
Ужасы рабства.
Мужайтесь!
Потеря Москвы — мотив свободы.
А ты губитель. Из Исаи

IV
Так пел певец.
При блеске первой утренней звезды знамена уже
развевались на другом берегу.
С блеском перуна раздался глас свободы
пораб‹ощенной› Европы.
О да грядет над ними бог победы!

План позволяет судить о содержании и стиле будущего сочинения.

Все патриотические произведения Жуковского причудливо сочетали традиции высокой оды, с намеренно архаизированным военным аксессуаром, и оссиановской победной песни с ее красочной обрядовостью; в «Певце» к этому прибавилось еще влияние романтической элегии, с ее интимным задушевным звучанием, обращенностью к сердцу каждого.

В новом замысле поставлена важнейшая цель: воспеть всемирно-историческую победу русского народа над наполеоновской Францией. Насколько можно заключить из автографа плана (известно, что баллады, послания и даже элегии Жуковский писал по заранее составленному подробному плану-проспекту и в основном его придерживался), актуальная политическая тема должна была решаться в несколько иной, чем ранее, но столь же сложной жанровой форме.

Элегические и чисто интимные мотивы «Певца» здесь отсутствуют. Поэт предполагал создать видоизмененный тип оссиановско-одического произведения. Одержанная Родиной победа, ее будущая освободительная миссия представляются автору настолько эпохальными и знаменательными для человечества событиями, что он изображает их на фоне вечности. Кутузов, в роли старца-спасителя, поддержан небесными силами (как «ангел смерти», настиг врага «на высоте величия», и «побежали вспять его рати»). Песнь певцов (или певца — в заключении), воспроизводящая основные этапы войны, задумана как торжественный гимн, в котором немногочисленные исторические реалии — Москва, Неман, Европа — тонут в общем символическом окружении. Для создания «песни» столь высокого содержания Жуковский впервые в своем творчестве широко привлекает библейские параллели и заимствует общую тональность библейского стиля. Так, первый, трагический период войны осмысляется в духе пророчеств Наума о разрушении Ниневии и окрашен их тревожными интонациями. О разрушении Москвы повествуется в тональности плача Иеремии по Иерусалиму. Рядом со строками, вдохновляющими на продолжение военных действий, объясняющими необходимость окончательного разгрома вражеской армии («Идите воины за тот берег... А ты губитель...»), помечено: «Из Исаи». По-видимому, Жуковский имел в виду следующее место: «Если нечестивый будет помилован, то не научится он правде — будет злодействовать на земле правых...» Как и у писателей декабристского круга, библейские образы служат здесь стимулятором гражданской активности. Наряду с этим автор думал представить народные страдания в зримых картинах («Те неподвижны и охладелы. Те в узах... Ужасы рабства»).

Вступительная часть — описание русского лагеря — и заключение — переправа через Неман воодушевленных песней воинов — имеют иную стилистическую природу. Здесь Жуковский воссоздает декоративную, красочную атмосферу, присущую оссиановской поэзии и господствовавшую в его первом патриотическом стихотворении «Песнь барда над гробом славян—победителей».

lib.pushkinskijdom.ru

Вслед за планом намечен метрический состав будущего произведения. Всем балладам Жуковского, «Певцу» свойственны различные варианты разностопных строф, в «Певце» — это 12-ти строчная строфа из 3—4-х стопных ямбов, что придает стиху большую живость, разнообразие.

В послании «Вождю победителю», торжественном и более однородном по содержанию, выдерживается везде одинаковый пятистопный ямб без строфического членения. Рассматриваемый план Жуковский предполагал осуществить, сочетая метрику «Певца» и послания. В зависимости от надобности: трагические величественные 4-я и 7-я части (падение Москвы и порабощение Наполеоном Европы) должны были быть написаны размером послания — пятистопным ямбом, более энергичные 6-я и 8-я (тема мщения) — трехстопными строфами. Точно такую форму Жуковский позже не использовал, однако вообще он не только довольно охотно строил строфу с разностопными строчками, но и совершенно свободно менял длину строк. Так, в послании «Государыне императрице Марии Федоровне» (1819) произвольно употребляются ямбы шести-, четырех- и трехстопные.

Интересный замысел остался невоплощенным. Жуковский не вернулся на службу, хотя ему был пожалован чин и обещан орден. Свое решение он объяснил в письме А. И. Тургеневу от 9 апреля 1813 года: «...я предпочел... возвращение, ибо записался под знамена не для чина, не для креста... а потому, что в *это время* всякому *должно* было быть военным, даже и не имея охоты; а так как теперь война не внутри, а вне России, то почитаю себя вправе сойти с этой дороги, которая мне противна и на которую могли меня бросить одни только обстоятельства».[7] Просьбу поэта прислать необходимые материалы о текущих событиях Тургенев не выполнил, писал редко, звал друга в Петербург. Но «для путешествия в Петербург нужны деньги». Жуковский оставался в деревне, вновь погрузившись в привычный круг занятий: «...буря, сдернувшая меня с моего мирного местечка, *для меня* миновалась, буду писать с бо́льшим рвением».[8] Его влекло к привычному миру баллад. На обороте листка — список произведений, которые Жуковский намеревался написать и, действительно, написал: «Ивиковы журавли» (1813), «Ахилл», «Старушка», «Аббадона» (1814); «Искупление» («Вадим») было окончено только в 1817 году, а перевод «Энеиды» — в 1822 году.

Но разработка замысла патриотического стихотворения не осталась без последствий. Несомненна преемственная связь его с посланием «Императору Александру», над которым Жуковский начал работать в том же 1813 году. В многочисленных дошедших до нас планах послания варьируются мысли, образы ненаписанного сочинения. Близок патетический пафос плана и первой части послания, в его окончательной редакции. Повторяется оценка основных моментов военной эпопеи; очень сходно и образное их решение. Об оставлении Москвы, например, в послании говорится:

И в пепле мщения свобода ожила!

О Кутузове: «И старец вождь средь них с невидимой судьбой». О переправе через Неман:

О, незабвенный час! За Неман знаменам
Уж отверзаешь путь властительной рукою...[9]

С учетом неосуществленного замысла расширяется наше представление о патриотической лирике Жуковского.

К. В. ЗЕНКОВА

РЕВОЛЮЦИОНЕР-НАРОДНИК ИВАН МАРТЫНОВИЧ КОВАЛЬСКИЙ И ЕГО ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ

Жизненная судьба этого своеобразного, незаурядного человека связана с революционным движением в Николаеве, Одессе, с Новороссийским университетом, который был оставлен Ковальским уже через полгода после поступления, так как сыну бедного священника нечем было платить за обучение. Университетом стали трудовая жизнь, студенческие кружки самообразования, работа в подполье.

---

[7] Там же, стр. 98.
[8] Там же, стр. 101.
[9] В. А. Жуковский, Полное собрание сочинений, т. I, Пгр., 1918, стр. 177.

lib.pushkinskijdom.ru

Ковальский был профессиональным революционером, глубоко преданным своему делу, делу своих товарищей.

В первый раз Ковальского арестовали в период двухлетнего пребывания его в Николаеве (1874—1876), где он служил корректором газеты «Николаевский вестник». Часто выезжая в соседние деревни в поисках места учителя, как он говорил, Ковальский завязал знакомство со штундистами. В делах дознания в связи с арестом, который последовал 30 сентября 1874 года, среди бумаг, отобранных в качестве вещественных доказательств: тетрадей, рукописей, заметок, книг, предназначенных для распространения в народе, — находятся и интересующие нас литературно-критические статьи Ивана Ковальского.[1] Вот почему представляется уместным начать рассказ об их авторе с николаевского периода его жизни, хотя статьи были написаны раньше, во время пребывания в Одессе.

«Николаевский вестник» редактировался тогда офицером флота А. Н. Юрковским. Его брат, революционер Федор Юрковский, был выслан весной 1874 года из Петербурга в Николаев. В редакции газеты он познакомился с Ковальским и примкнул к Николаевской коммуне, в которую, кроме Ковальского, входили Иван Дробязгин, Егор Имшенецкий, сестры Алексеевы и еще несколько человек, прибывшие в Николаев к Ковальскому с целью устроиться в деревнях учителями. Тесные связи с коммуной имел Павел Рябков из кружка херсонских «чайковцев». Анна Алексеева была хозяйкой общей квартиры, служившей местом встреч.

Впоследствии, уже на каторге в Сибири, Федор Юрковский написал роман «Булгаков», в котором отразилась жизнь Николаевской коммуны 1874—1875 годов. Некоторые из ее членов стали также прототипами героев романа Виктора Костюрина «Гнездо террористов», писавшегося на Каре в 1880-х годах.[2]

Роман Юрковского остался неоконченным. Здесь талантливый автор представил нам часть большой картины «хождения», рассказав, как николаевские и херсонские пропагандисты завязывали связи со штундистами, как члены коммуны искали, практически и теоретически, наиболее «целесообразные средства» борьбы, выясняли готовность к ней народа.

Одна цель соединила в революционном деле разных людей. Так, «Граф», один из героев романа, — полная противоположность Булгакову. Он революционер-теоретик, работающий в подпольной печати и добывающий переводами деньги для коммуны, человек разносторонне образованный и строгий до аскетизма в своих привычках. Семинарист Дрозденко — «правоверный народник», убежденный в том, что «треба слиться» с народом и что «каждый должен сам зарабатывать себе хлеб, а не барствовать в интеллигентном труде». Коваленко весь поглощен подготовкой «всеобщего восстания». Булгаков помогает им, хотя в нем нет ни упования на революционность народа, и в особенности штундистов, которое свойственно Коваленко, ни веры Дрозденко в то, что народ «сам по себе сила». Булгаков отводит народу весьма «определенную роль» — «рычага», сильного, но трудно приспособляемого. Ковальский послужил прототипом образа Коваленко и, как нам кажется, отчасти «Графа», а в романе Костюрина — прототипом образа Касьяна.[3] «Это было золотое время повальной пропаганды», — вспоминал Юрковский. Ковальский тогда очень верил в нее. Он ездил часто вместе с Дробязгиным в соседние с Николаевым и Херсоном деревни (в Солониху, Гурьевку, Константиновку), особенно штундистские, заводил знакомства, возил литературу и т. д. В одну из поездок он был арестован вместе со своими товарищами, среди которых был какой-то «нелегальный», успевший скрыться.[4]

Ковальский отдавал работе со штундою много времени и сил, его интерес к сектантству, вообще свойственный народникам,[5] был серьезным и длительным. Штундисты занимали его не только, а в последние два-три года и не столько, как объект революционной пропаганды. Уже в Николаеве он был увлечен «изучением штундизма как самостоятельного духовно-нравственного движения в малорусском народе, отысканием причин возникновения и крайне быстрого распростра-

---

[1] Центральный государственный архив Октябрьской революции, Особое присутствие правительствующего Сената (далее: ЦГАОР, ОППС), ф. 112, оп. 2, д. 1077—1101.

[2] См.: Я. Зильберштейн. Тюремные рукописные журналы. «Кандальный звон». Историко-революционный сборник, вып. 2. Одесса, 1925, стр. 119.

[3] Е. Колосов. Роман Ф. Н. Юрковского в жизни и литературе. В кн.: Ф. Юрковский. Булгаков. Воспоминания и письма. «Academia», М.—Л., 1933, стр. 28, 268.

[4] ЦГАОР, ОППС, ф. 112, оп. 1, д. 331, лл. 125—127; М. Фроленко. И. М. Ковальский. «Каторга и ссылка», 1924, № 5 (12), стр. 27.

[5] См.: Б. С. Итенберг. Революционные народники и вопросы религии. В кн.: Вопросы истории религии и атеизма, т. XI. М., 1963; В. Г. Базанов. Ипполит Мышкин и его речь на процессе 193-х. «Русская литература», 1963, № 2; М. Никандрова. Революционное народничество и сектантство. «Наука и религия», 1966, № 11.

lib.pushkinskijdom.ru

нения этого учения».[6] Результатом явилось большое исследование «Рационализм на юге России», опубликованное в «Отечественных записках» в год казни Ковальского. Здесь Ковальский, посвятивший всего себя делу воспитания убежденных борцов, особое внимание обратил на центральную идею социально-этической концепции штундистов — идею братства людей, подчеркнув их глубоко сознательное отношение к вероучению, отсутствие рабского подчинения догме, заботу о выработке личности в каждом, непринужденное отношение к власти. Участниками движения, пишет Ковальский, «руководили не мелкие житейские и своекорыстные расчеты, а глубокая вера и преданность своим убеждениям».[7]

Интерес Ковальского к народным движениям развивался, безусловно, в одесских народнических кружках самообразования начала 1870-х годов. Однако разные проявления духовной жизни народа серьезно занимали его еще в семинарские годы. Ученик Подольской семинарии заводит тетрадь с намерением записывать «Суеверия и предрассудки, приметы и предания, вещие сны и заклятия, пословицы и поговорки, песни и сказки. Словом, все произведения народной великорусской и малороссийской поэзии». Тетрадь заполнена. А позднее на ее материале складывается статья «Письмо из деревни», предназначенная, вероятно, для печати. В тетрадь заносились и устные рассказы, и факты, опубликованные в газетах.[8] В эту пору внимание Ковальского обращено к массе, которая еще не тронута духом критики, сомнения. «Захолустный философ», как называет себя Ковальский, приходит к выводу, что народ живет по раз установленной мерке, по старинке, «не мудрствуя лукаво», что он весь в зависимости от природы и предрассудков, как в материальной, так и в духовной жизни своей. Уровень самосознания народа — вот что стремится увидеть Ковальский за каждым фактом народного быта и поэзии. Несомненно, тетрадь «захолустного философа» возникла из осознанной передовой разночинной интеллигенцией конца 1860-х—начала 1870-х годов необходимости понять внутреннее содержание жизни народа.

Сдвиги в общественной жизни пореформенной России первого десятилетия коснулись и духовных семинарий, и там в конце 1860-х годов велись споры между классиками и реалистами, и там, несмотря на то, что большинство выпускников, как овцы на заклание, шли в попы и в духовные академии, возникали кружки «мыслящих», уходивших потом в светские учебные заведения. Так было в 1869 году и в Подольской семинарии, где учился Ковальский. Здесь «мыслящие» основали библиотеку, читали Бюхнера, Молешотта, Гейне, Писарева, Добролюбова и др. По-видимому, именно из семинарии, а точнее из этого кружка, вынес Ковальский интерес к общественным и научным вопросам, к литературе,[9] вынес глубокое знание Добролюбова. Добролюбов был признан «архиепископом семинаристов».[10]

Позднее в среде одесского студенчества Ковальский имел репутацию литературного критика, досконально знавшего Белинского, Добролюбова, Писарева. Революционер-практик, он обладал способностями теоретика, товарищи по одесским кружкам отмечали в нем склонность к философскому мышлению. Ковальский был незаурядным пропагандистом, умел увлекать людей за собой в революцию, хотя не обладал талантом организатора, а его житейская непрактичность, непрактичность «человека, живущего исключительно духовной жизнью»,[11] часто служила предметом дружеских насмешек.

Убежденность и способность к самопожертвованию привлекали к нему людей. Друзья глубоко уважали его за умение «логически мыслить и говорить», за то, что все силы своего ума и души он отдавал святому делу служения народу. Ковальский был «подвижником, аскетом революции», «человеком в высшей степени строгим к себе и в обыденной жизни следовавшим общим правилам личной морали».[12]

Именно незаурядность этого человека, неутомимое труженичество, нравственное обаяние его личности заставляли современников выделять Ковальского в кругу молодежи уже в первый одесский период его жизни и деятельности, в 1871—

---

[6] Из народовольческих автобиографических документов. Публикация С. Валка. «Красный архив», т. 1 (20), 1927, стр. 229 (показания С. Златопольского).

[7] «Отечественные записки», 1878, № 3, стр. 209.

[8] ЦГАОР, ОППС, ф. 112, оп. 2, д. 1098, 1091.

[9] По сведениям, приведенным в сборнике «Революционеры юга» (СПб., 1907, вып. 21, сост. В. Ф. Цехновицер), Ковальский был исключен из Подольской семинарии за пропаганду.

[10] ЦГАОР, ОППС, ф. 112, оп. 2, д. 1090. Примечания в тетради выписок из газет и журналов.

[11] М. Фроленко. И. М. Ковальский. «Каторга и ссылка», 1924, № 5 (12), стр. 25.

[12] Крафт. Из воспоминаний об И. М. Ковальском. «Каторга и ссылка», 1928, № 1 (28), стр. 76; Н. А. Виташевский. Первое вооруженное сопротивление, первый военный суд. «Былое», 1906, № 2, стр. 223.

lib.pushkinskijdom.ru

1874 годах, до отъезда в Николаев. Так, в очерке Мартыновской о Ковальском говорится, что в студенческой среде он «был фигурой в достаточной мере внушительной, импонирующей, если угодно, даже центральной».[13] Соломон Чудновский, хорошо знавший Ковальского, оставил его замечательную характеристику: «Это был убежденный социалист и, если можно так выразиться, прирожденный демократ с головы до ног. Все „буржуазное", „барское", „чиновничье" возмущало его и вызывало с его стороны негодующе-презрительное отношение. Прямой, искренний, откровенный и до крайности прямолинейный, Ковальский вечно спорил и воевал со всеми белоподкладочниками... Это был человек цельный, чуждый рефлексий и резонерства, враг компромиссов и сделок с совестью, но (по крайней мере в годы 1871—1873, когда я его знал) без определенного плана и программы».[14]

Этот период в жизни Ковальского (1871—1874 годы), который мы условно называем первым одесским периодом в отличие от второго, начавшегося с 1876 года, был временем, когда Ковальский много занимался теоретическими вопросами, когда им были написаны все известные нам статьи, в том числе и литературно-критические.

Показания Ковальского при арестах в 1874 и в 1875 годах, а также показания знавших его Ивана Победоносцева, бывшего студента Петровской академии, и народного учителя И. Лобковского, воспоминания его товарищей по борьбе и, в особенности, многочисленные заметки, записки, статьи самого Ковальского, отобранные при первом аресте в Николаеве, позволяют получить более или менее отчетливое представление о круге его интересов и занятий, увидеть его место и роль в движении одесской передовой интеллигенции начала 1870-х годов.

Круг деятельности Ковальского был обширен. Он был хранителем студенческой библиотеки, распорядителем в кухмистерской, корреспондентом журнала «Вперед», издававшегося кружком одесских «чайковцев».[15] Одно время ему поручалась студенческая касса. Кухмистерская и журнал сыграли большую роль в пробуждении общественной активности одесского студенчества, отличавшегося инертностью. Но Ковальский не был «чайковцем». По свидетельству Ланганса, несходство идейных позиций привело к разрыву Ковальского с Чудновским и Волховским,[16] но имя его уже было прочно связано с журналом «Вперед»: через Ковальского журнал распространялся, через него же поступали материалы в редакцию, причем, по словам Чудновского, который вместе с Волховским редактировал журнал, «автором значительной части рукописей являлся сам Ковальский, который был большим поклонником „Вперед"».[17]

В период до ухода «в народ» Ковальский, как и многие другие революционеры-народники, переживал момент идейного становления. Вот почему так разноречива характеристика его позиций, данная теми, кто знал Ковальского в эту пору.[18] Но излюбленной его идеей всегда оставалась идея ассоциаций,[19] почерпнутая в романе «Что делать?» (Ковальский был горячим поклонником и защитником Чернышевского). Ассоциации дороги Ковальскому в первую очередь как действенное средство воспитания настоящих революционеров, как средство единения сил революционной молодежи. Он постоянно призывал «дружнее держаться, быть верными святому делу».[20] Ковальского беспокоил разброд в студенчестве, вот почему так много сил отдавал он кассе, кухмистерской, сходкам, в которых видел своего рода ассоциации для «умственного развития и самообразования».

Немалые надежды Ковальский возлагал на литературные сходки. Он вообще придавал большое значение «литературной работе» как действенному средству кристаллизации убеждений и сплочения единомышленников. В плане литературных сходок, находящемся в бумагах Ковальского, проводится мысль о необходимости общей «литературной работы» и в связи с этим выдвигается идея создания рукописного журнала. Журнал предполагалось выпускать в нескольких экземплярах, «чтобы рассылать по учебным заведениям, где бы для его чтения собирались на сходку и результаты ее тоже излагались бы в подобном же журнале».[21] Был ли

---

[13] Ц. Мартыновская. И. М. Ковальский и первое вооруженное сопротивление в Одессе. «Каторга и ссылка», 1928, № 8—9, стр. 85.

[14] «Былое», 1907, № 10, стр. 239.

[15] См.: Н. Троицкий. Большое общество пропаганды. Изд. Саратовского университета, 1963, стр. 24; В. С. Жученко. Соціально-економічна програма революційного народництва на Україні. Київ, 1969, стр. 25—26.

[16] «Архивы Украины», 1969, № 5, стр. 68.

[17] С. Л. Чудновский. Из давних лет. М., 1934, стр. 56.

[18] См. воспоминания С. Ковалика, В. Костюрина, М. Ланганса, М. Фроленко.

[19] О социально-политических позициях Ковальского, выраженных в статье «Разумность и необходимость социальной революции посредством ассоциаций», см. в работе П. С. Ткаченко «О некоторых программно-тактических вопросах революционного народничества 1870-х годов» («Вопросы истории», 1969, № 1).

[20] ЦГАОР, ОППС, ф. 112, оп. 2, д. 1077, л. 6.

[21] Там же, д. 1099.

lib.pushkinskijdom.ru

создан журнал? Неясно. Но какое-то рукописное издание, кроме названного еженедельника «Вперед», существовало в 1871—1874 годах в Одессе и тоже связано было с именем Ковальского. По свидетельству Ивана Лобковского, занимавшегося в 1873—1874 годах с Ковальским делами кухмистерской, «Ковальский редактировал и издавал газету „С того света" и носил ее куда-то на просмотр». В числе сотрудников газеты Лобковский называет, кроме Ковальского, Ивана Покровского, Прозоровского и себя. Цель газеты заключалась в развитии критической мысли, возбуждении интереса к чтению книг на социальные темы.[22] Сам Ковальский, всегда очень сдержанный в своих показаниях, на допросе при втором аресте, в 1875 году, объяснял, что «С того света» — протокол сходок, который иногда писал он.[23] В его обязанности входило знакомить с содержанием сходки тех, кто не присутствовал на ней. Однако в бумагах Ковальского есть еще одно упоминание о журнале.

В записке «Естественно-научные беседы» в примечании переписчика говорится: «Продолжения популяризации естественных наук в этом журнале не будет».[24] Далее объясняются причины. Если журнал был, как он назывался? Находим только одно название, случайно уцелевшее, — «Сборник генварский». Было ли это названием журнала или какого-то другого издания — нам не удалось установить. Однако издание существовало, по-видимому, в 1871—1872 годах. Судя по имеющимся в бумагах Ковальского материалам, «Сборник» был еженедельником; каждый выпуск содержал в себе, кроме публицистики, еще какой-нибудь художественный материал. Так, в части 3-й помещена статья Ковальского «Что такое светловщина» и его же стихотворение «На могиле брата». Часть 4-ю занимает начало его статьи «Классификация романистов» и список стихотворения Яхонтова «Реакционер». В 8-й части (неделя 4-я) помещено продолжение первой и второй статей и «Очерк с натуры» Барановского (?). Часть 10-я сборника (неделя 2-я), относящаяся уже к январю 1872 года, занята статьей «Еврейское общество, раввин и учителя еврейской молодежи» (подпись: Швейцер), а части 11-я и 12-я (недели 3-я и 4-я) его же статьей о смертности в Одессе и «Семинарской поэмой» (подпись: Неизвестный) с пометкой: «место действия Подольская семинария в шестидесятых годах».

Ковальский, как видно, использовал все возможные пути для организации бесцензурного издания. Он хорошо понимал его значение для воздействия на общественное мнение, студенческое самосознание, а также для развития литературных вкусов читателей. Последнее Ковальский особенно подчеркивал. Он много занимался литературной работой, был в курсе основных, как общественных, так и литературных проблем легальной печати, привлекал к ним внимание своих товарищей, пытался высказываться в легальных изданиях. «Рукописи, принадлежащие мне, — показывал Ковальский на допросе при аресте в Николаеве, — большей частью суть статьи, написанные для напечатания в одесских газетах. Писаны они мною и отчасти, с большими или меньшими изменениями, помещены в газетах, а отчасти возвращены как негодные для напечатания».[25] Ковальский на собственном опыте испытал «тяжесть редакторской руки и цензорского карандаша».

Когда одна из его статей в газете «Новороссийский телеграф» была сильно урезана, он писал: «Болью и горечью отзываются эти проделки блюстителей порядка. Непременно должен составиться кружок, где бы все члены составляли по убеждению одного человека, чтобы свободно самим нести работу по изданию журнала, чтобы быть застрахованным от посягательства со стороны редактора и цензора».[26] Статья Ковальского, о которой идет речь, называлась «По поводу статьи „Глашатаи женского вопроса"» и была ответом на злобные нападки газеты «Одесский вестник» на «новых людей». Она появилась в 1871 году в одном из мартовских номеров «Новороссийского телеграфа», газеты, наиболее либеральной из всех одесских газет, постоянно полемизировавшей с консервативным «Одесским вестником». В «Новороссийском телеграфе» охотно соглашались на сотрудничество студентов, и там печатались, кроме Ковальского, Чудновский, Волховский и др.

В начале 1871 года «Одесский вестник» начал кампанию против разночинной интеллигенции. В феврале месяце здесь была опубликована несвойственная духу этой газеты статья С. С.[27] «Русские передовые женщины», в которой автор ратовал за женское образование, даже утверждал необходимость нового «Что делать?» для женщин. Статья была написана по поводу романов «Шаг за шагом» Омулев-

---

[22] Там же, ф. III отд., 3 эксп., 1874, д. 144.
[23] «Каторга и ссылка», 1928, № 8—9, стр. 90.
[24] ЦГАОР, ОППС, ф. 112, оп. 2, д. 1094.
[25] Там же, оп. 1, д. 331, л. 127.
[26] Там же, оп. 2, д. 1082, л. 3.
[27] Нам не удалось установить автора статьи. Возможно, это был С. И. Сычевский, сотрудничавший в газете в 1870—1880-х годах.

lib.pushkinskijdom.ru

ского, «Солидные добродетели» Боборыкина и «Соль земли» Решетникова. Критик высказал свое уважение к писателям, затронувшим насущные вопросы, подчеркнув их ум, честность, талант. Содержание статьи С. С. возмутило литературного обозревателя этой же газеты М. Гоняева. И в статье «Глашатаи женского вопроса» он обрушился на С. С. Вышеупомянутых романистов и их героев — «новых людей» — он назвал «умственными недорослями», а роман «Что делать?» такой же сказкой, как «Бова-королевич». Гоняева, считавшего, что семья есть «наилучшее применение наклонностей и способностей» женщины, привело в негодование требование С. С. «серьезно поставить женское образование». Между ними завязалась полемика. Но главного своего врага Гоняев видел в «глашатаях», как называл он «новых людей». Когда в защиту героев Омулевского выступили Ковальский и его товарищи, Гоняев разразился злобной бранью по адресу «новых людей», демократических журналов, публицистов, писателей. Это «люди мертвого царства», их отличает «отсталость во всем, пахнущая мертвечиной», писал он в очередном своем пасквиле.[28]

В кругу единомышленников Ковальского, как видно из сохранившихся в его делах свидетельств, живо реагировали на выступления Гоняева. Ковальский пишет по этому поводу две статьи. В первой из них, названной выше, он критикует абсурдные рассуждения Гоняева о том, что роман «Что делать?» «бессилен оказать желаемое автором влияние на читателей». Имея в виду полемику вокруг романа, злобные нападки самого Гоняева, он пишет о непреходящей ценности произведения Чернышевского: «И еще много пройдет времени и долго еще будут огрызаться на него, и беспокойно жужжать, и толковать вкривь и вкось о таких „пустяках", как „Что делать?"».[29]

Однако статья революционера, прошедшая через руки цензора и редактора легального издания, «потеряла, — как отметил сам Ковальский, — цельность, стала голословной, отдельные места бессмысленными». Из статьи были выброшены не только все наиболее острые суждения о романе Чернышевского, но и критические замечания по поводу гимназического образования («катковского» классицизма, «который убивает в детях всякую пытливость, любознательность»), те места, где упоминались имена Вольтера, Руссо, цитировались Лермонтов и Добролюбов.[30] Вторую статью «Самодовольное мещанство как продукт темного царства» Ковальский посвятил критике консервативных позиций Гоняева и его неблаговидных полемических приемов, однако она получилась недостаточно убедительной и потому, судя по замечаниям на полях рукописи, не была опубликована.

Последним выступлением «Новороссийского телеграфа» против Гоняева явилась статья С. Чудновского «Субъект из „мертвого царства"», автор которой защищал от упреков в аморализме Светлова и Жилинскую, героев романа Омулевского «Шаг за шагом», доказывая, что взгляд «новых людей» на женский вопрос — взгляд истинно просвещенной части человечества, сложившийся не сегодня.[31] В начале 1870-х годов эмансипация женщин была излюбленной темой одесских газет. Умеренность выдвигаемых требований, анализ женского вопроса применительно лишь к образованным слоям общества побудили Ковальского, занимавшегося этим вопросом как частью большого дела революционного переустройства современной жизни, написать статью «Жизнь подневольная» (в первом варианте — «Свобода и равноправие женщин»). В печать эта статья не была пропущена. Ковальский акцентирует внимание на подневольном положении женщин, как оно раскрывается в художественной литературе, народных пословицах, песнях, фактах народной жизни. После целого ряда красноречивых примеров автор подводит итог: «И еще говорят, что у нас, на святой Руси, не существует более крепостного права. Гнусная выдумка!»[32] По мнению Ковальского, положение женщин наиболее явно свидетельствует о существовании в России пережитков крепостного права. В экономическом освобождении, а не в просвещении он видит путь спасения русской женщины от бесправия и зависимости. Одно образование не освободит ее «от рабства, неизбежного при нынешнем строе».

Вышеназванные статьи Ковальского и некоторые другие, написанные на темы литературные (среди них и статья о романе К. Станюковича «Без исхода») и социально-политические, предназначались для легальных журналов или газет и не были в большинстве своем опубликованы вследствие их нецензурности. Так, на рукописи «Замечания о крестьянской реформе вообще и как она привилась в Малороссии» имеется пометка: «нецензурно пишете».[33]

---

[28] М. Гоняев. Мертвое царство. «Одесский вестник», 1871, № 57, 16 марта.

[29] И. Ковальский. По поводу статьи «Глашатаи женского вопроса». «Новороссийский телеграф», 1871, № 56, 13 марта.

[30] ЦГАОР, ОППС, ф. 112, оп. 2, д. 1082, лл. 3—4.

[31] «Новороссийский телеграф», 1871, № 66, 25 марта.

[32] ЦГАОР, ОППС, ф. 112, оп. 2, д. 1082, л. 11.

[33] Там же, д. 1080; статья названа в работе М. П. Рудько «Революционное народничество 70-х гг. XIX в. на Украине» («Украинский исторический журнал», 1965, № 7, стр. 18).

lib.pushkinskijdom.ru

Статьи, о которых пойдет речь дальше, писались для нелегального издания. Они посвящены романам о «новых людях», изучение которых считалось обязательным в кружках самообразования народнической интеллигенции конца 1860-х—начала 1870-х годов. Литературное дело рассматривалось Ковальским как часть революционной работы. Так считал не только он. Интерес к художественной литературе и критике в кружках революционного народничества был велик. Демократическая интеллигенция, воспитанная на идеях Чернышевского и Добролюбова, видела в литературе важнейшее средство познания жизни и идейно-нравственного формирования личности. «В русской литературе мы искали уже не только отображения в художественных образах русской жизни, но и откликов на современность, а также образов и типов не только отрицательных, но и положительных, могущих служить нам путеводителями в нашей жизни».[34] Наибольшим вниманием пользовались романы о «новых людях», о герое времени, общественном деятеле.[35]

Конец 1860-х—начало 1870-х годов знаменуется новой волной романов о «новых людях», отразивших сдвиг в освободительном движении: переход из сферы отвлеченных рассуждений о нуждах народа и долге интеллигенции — к «делу». В лучших из них герой, охваченный идеей революционного служения народу, «возвещал необходимость гражданской свободы самим делом».[36] Это были романы «Старая и юная Россия» Д. Гирса, «Николай Негорев, благополучный россиянин» Н. Кущевского, «Шаг за шагом» И. Омулевского, «Знамение времени» Д. Мордовцева, «Без исхода» К. Станюковича и др. Изображение героя в процессе деятельности, идея связи его с народом, которой в планах самообразования было подчинено нравственное развитие членов народнических кружков,[37] идея революции, глубокая убежденность героя, его непримиримость по отношению к старому миру — это больше всего привлекало внимание молодежи, искавшей путей и средств стать полезной народу.

Литературно-критические статьи Ковальского являются еще одним свидетельством того, что романы о «новых людях» были непосредственными участниками исканий и борьбы народнической интеллигенции, влияя на формирование личности революционера-народника, выбор способов борьбы.

В работах Ковальского-критика очевидно стремление опереться на опыт Добролюбова. Ковальский сам это подчеркивает и цитированием Добролюбова, и тем, что его слова берет эпиграфом к статье о романе Омулевского «Шаг за шагом», и тем, что, используя терминологию Добролюбова, определяет этот роман как «знамение времени». По аналогии с добролюбовской статьей «Что такое обломовщина» Ковальский свою называет «Что такое светловщина». Однако в отличие от своего учителя он идет к уяснению сущности светловщины не через анализ характера Светлова.

«Цель статьи, — пишет Ковальский, — доказать, что Светлов, или лучше сказать, светловщина, представляет коренной, органический русский тип; я хочу показать, что он представляется самым законным, самым логическим и верным потомком целого ряда типов нашей литературы». Он прослеживает этапы развития общественного самосознания России XIX века, запечатленные в ряде литературных типов передовых интеллигентных героев, которые подготовили появление Светлова. Правда, Ковальский ставил перед собой и другую задачу — показать Светлова как «исторически необходимый продукт русской жизни второй половины XIX века» и очертить «весь идейно-нравственный кодекс молодого поколения», выразившийся наиболее полно в Светлове и его друзьях. Однако эту задачу Ковальский не выполнил. Во всяком случае обещанной статьи с анализом образа Светлова в просмотренных нами бумагах нет.

В статье «Что такое светловщина», написанной, как и статьи Добролюбова, «по поводу» романа, Ковальский входит непосредственно в содержание произведения единственный раз, в связи с детскими и юношескими годами Светлова, и тут же, ссылаясь на Белинского, как бы оправдывается в необходимости, не всегда приятной, излагать в критической статье содержание художественного произведения.

Не вдаваясь в анализ достоинств и недостатков романа, лишь отметив, что «слог произведений живой, чисто художественный», Ковальский сосредоточивает

---

[34] Н. А. Чарушин. О далеком прошлом. М., 1926, стр. 30.

[35] См. об этом: Революционное народничество 70-х годов XIX века, т. 1. Изд. «Наука», М., 1964; М. Т. Пинаев. Наследие Н. Г. Чернышевского в жизни и борьбе революционных народников 70-х годов. В кн.: Проблемы русской и зарубежной литературы. Изд. Саратовского университета, 1965, стр. 47—65; Б. С. Итенберг. Движение революционного народничества. Изд. «Наука», М., 1965, стр. 100—114.

[36] Н. А. Морозов. Повести моей жизни, т. 2. М., 1962, стр. 314.

[37] Р. В. Филиппов. Идеология большого общества пропаганды. Петрозаводск, 1963, стр. 56.

lib.pushkinskijdom.ru

внимание на идейно-воспитательном значении романа и причинах его популярности, которые он видит, во-первых, в том, что автор «в высшей степени субъективен»: «он горячо сочувствует своим героям, он страстно их любит, глубоко их уважает, он живет и действует заодно с ними»,[38] т. е. в ярко выраженном авторском отношении к изображаемому, и, во-вторых, в том, что Омулевский поднялся на уровень задач современной литературы, обрисовав новый тип «более или менее полно и отчетливо во всех проявлениях» и, главное, «как общественного деятеля», действующим, т. е. «со стороны самой важной для общества». В этом Ковальский видит преимущество «Шаг за шагом» не только перед романами о новом типе Тургенева, Гончарова, но и перед «Что делать?» Чернышевского, в котором «новые люди», за исключением Рахметова, показаны, по его мнению, преимущественно в бытовой обстановке и в личных взаимоотношениях.

«Литература должна, — пишет Ковальский в своей статье, — ясно отражать в себе каждую эпоху, переживаемую обществом». Отразить эпоху — это значит «уловить новые идеи, новые стремления — и воспроизвести их в типе». Только так, считает критик, литература выполнит свою главную задачу «привести к большему сознанию и к более ясному формированию мысли и идеи, зарождающиеся в обществе».[39] Роман Омулевского «Шаг за шагом» в ряду романов о «новых людях» выделяется тем, что в нем «собраны, как в фокусе, все стремления, все планы, все убеждения, — одним словом, весь нравственный мир нашего молодого поколения, весь тот мир, который служит как бы укором всему отживающему...» Именно поэтому он воспринимается Ковальским как «знамение времени»: «новые люди» всем обликом своим и делом свидетельствуют о том, что старому порядку приходит конец. Однако старый мир как почва, на которой выросла светловщина, не исследуется Ковальским тщательно, по-добролюбовски, хотя материал романа побуждает его к пронизанным горячей непримиримостью к старому рассуждениям о воспитании и обучении детей в семье и гимназии, о равнодушии родителей и общества к формированию личности ребенка, будущего гражданина, и т. п.

Революционер-подпольщик преследует здесь другую цель — показать великую роль новых, освободительных идей в формировании личности нового типа. Человек живет в обществе и испытывает на себе его влияние. Судьба матери Светлова — яркий пример того, как среда задавила незаурядную натуру. Но сын ее живет в другое время. Благодаря встрече с хорошими людьми способный от природы мальчик рано начал тянуться к знаниям и присматриваться к жизни. Знакомство с ссыльным декабристом, приобщение к передовым идеям обусловило то, что в Петербург из далекого Ушаковска Саша Светлов отправляется не со смутным желанием нового, а с определенной целью. В силе воздействия новых идей Ковальский видит особенность данного исторического момента, знамение времени.

Он объясняет это тем, что определились стремления, новый тип сформировался окончательно, завершив таким образом более чем полувековой процесс движения общества по пути прогресса; Ковальский строит свое объяснение на анализе ряда литературных типов. Он пишет так: «Литература должна отражать в себе, как в зеркале, все явления, совершающиеся в обществе, она должна улавливать каждое колебание, всякое малейшее брожение в обществе и немедленно доводить это до сведения всей читающей публики, воспроизводя стремления, потребности и нужды каждой эпохи в типы; следовательно, литература должна нам представлять целую правильно восходящую лестницу типов, по которым возможно было бы, при внимательном их изучении, отмечать и резко отличать одну эпоху от других, чтобы возможно было бы проследить по ним те же моменты в развитии общества, какие я указал для отдельной личности. Поищем же в этой правильно восходящей лестнице литературных типов хоть часть той цепи, последним звеном которой является Светлов».[40] Первая фаза развития самосознания общества — появление чувства неудовлетворенности жизнью — представлена, по мнению Ковальского, в Онегине. Печорин уже приближается к осознанию причин неудовлетворенности; вторая фаза — Бельтов, сознающий эти причины и понимающий, что надо приносить пользу обществу. Третий момент развития — поиски средств уничтожения причин. Это Рудин. Последний миг третьего момента — Базаров. Его интересует только дело, «фраз» он не признает. И, наконец, четвертый момент, «момент приискания целесообразных средств дает нам Светлова. Светлов есть, действительно, не более, не менее как последнее звено длинной цепи наших литературных типов».

В отличие от Добролюбова, рассматривавшего этих же героев (исключая Базарова) как «братьев обломовской семьи», Ковальский характеризует их как носителей передовых идей, подготовивших своим существованием современный выс-

[38] ЦГАОР, ОППС, ф. 112, оп. 2, д. 1086, л. 3.
[39] Там же, л. 2.
[40] Там же, л. 8.

lib.pushkinskijdom.ru

ший момент русского освободительного движения. Светловщина, таким образом, — результат работы ряда поколений, «количества и качества идей и воззрений, накопленных предшествовавшими поколениями».

Обращаясь к генезису светловщины, Ковальский, как и все народники, начинает изучение общественного явления не с его объективных связей, а с идей, форм сознания человека. Согласно его точке зрения, общество развивается по тем же законам, что и человеческая личность, проходящая ряд этапов эволюции самосознания, развития протеста против существующего общественного строя.

«В жизни каждой развивающейся личности можно, я думаю, отметить четыре момента... то же самое должно быть непременно приложимо к целому обществу, как фактору, состоящему из отдельных индивидуумов», — пишет Ковальский. И дальше: «Умственный кругозор, степень широты воззрений одного какого-либо поколения находится в значительной зависимости от количества и качества идей и воззрений, накопленных предшествовавшими ему поколениями. Одним словом, я настаиваю на том, что те моменты, которые приходится переживать отдельной личности при различных фазах своего развития, должно переживать и целое общество».[41]

Данный методологический принцип определил характер статьи, представляющей собой очерк литературных типов. Образ героя соотносится здесь не с реальной действительностью, отразившейся в романе, а лишь с историей общественных идей. Это — особенность многих литературных работ, создававшихся в народнических подпольных кружках. Достаточно сослаться на статью «Новые люди» в делах М. Бородина и В. Трощанского, членов вятского и петербургского революционных кружков. Здесь берется, правда, более широкий круг произведений, из них основное внимание уделяется роману «Что делать?», а очерк истории новых идей начинается с времен Петра I.[42]

В очерке литературных типов Ковальский, как мы отмечали выше, прослеживал преемственность передовых идей, а также стремился выявить своеобразие нового, по его терминологии, «исторического момента». Эта вторая задача, ставшая перед демократической мыслью в конце 1860-х—начале 1870-х годов, обусловила появление такого типа статей и в легальной демократической печати. Сопоставляя их, мы получаем возможность проследить некоторые черты, общие как для легальной, так и для нелегальной демократической критики 1870-х годов.

С 1868 года в России начался новый этап общественно-литературного движения; вопрос о герое времени обрел такую остроту, что вплоть до 1874 года почти каждый номер демократических журналов выходил в свет либо с романом о «новых людях», либо с одной-двумя критическими или публицистическими статьями на эту тему. Велось всестороннее исследование идейно-нравственного облика человека, «чья деятельность направлена к благу и преуспеянию родины» (Н. Щедрин).

Чтобы вернее определить его черты, критики стремились осмыслить закономерности развития общественного самосознания, понять принципиальное различие между героями настоящего и прошлых периодов. В таких статьях литературные вопросы отодвигались на второй план вопросами социальными. Литература ценилась только с познавательной точки зрения и отождествлялась в этом смысле с наукой.

В журнале «Дело» проблеме «новых людей» уделялось особое внимание. Ведущий критик журнала Шелгунов посвятил серию статей изменениям, которые произошли в самом типе — от Базарова к герою 1870-х годов, занимался «разработкой личности» последнего. В статьях «Русские идеалы, герои и типы» (1868), «Вопросы русской жизни» (1869), «Люди 40-х и 60-х годов» (1869) и других Шелгунов тоже дает очерк литературных типов, оценивая их очень строго, как и Ковальский, с точки зрения их пригодности в качестве образцов для подражания в этот новый период русской жизни и литературы. Но Ковальский — подпольщик, практик революционного движения — иначе, чем Шелгунов, определяет практическую полезность предшественников Светлова как общественных деятелей. Интересно, что, характеризуя Рудина, он рассматривает лишь те эпизоды, где тургеневский герой пытается действовать. Ковальский, подобно Бородину и Трощанскому, считает неверным осуждать Рудина. В специальном примечании к статье он спорит с теми, кто укорял Рудина за фразерство и неумелость. «Мы забываем, что и в наше время, в 70-х, а не 40-х годах, не особенно легко приходилось бы тем, которые боролись бы за приложение в жизни рудинских идеалов, которые он рисовал в своих фразах».[43] Ковальский расходился здесь с критиками «Дела», которые относились к герою Тургенева отрицательно (см. статьи Шелгунова «Русские

[41] Там же, л. 7.
[42] Там же, д. 475, 2334.
[43] Там же, д. 1086, л. 11.

lib.pushkinskijdom.ru

идеалы, герои и типы» и Ткачева «Неподкрашенная старина»), в чем с ними не соглашались и критики «Отечественных записок». Михайловский писал, что Рудин не заслуживает резкой оценки, ибо «посеял доброе семя».[44]

Современный герой видится Ковальскому и Шелгунову одинаково — как продолжение Базарова. Но какое продолжение? Высказывания Шелгунова на этот счет носят характер предположения: ведь Базаров — только начало новых людей.

В типе, идущем на смену Базарову, социально-экономическое воззрение станет основой типа, пишет Шелгунов в статье «Люди 40-х и 60-х годов».[45] Таким представляла себе современного героя легальная демократическая критика, таким видел его и Ковальский. «Базаров еще все-таки не вполне практический и полезный деятель в том смысле, в каком я понимаю полезного деятеля... но уже близок к такому». Близость Ковальский видит в том, что Базаров «презирает фразы, он только и думает о практической деятельности». Но Базаров не дорос до идеала современного героя, потому что «чересчур увлекся громадным значением естественных наук».[46]

Исследуя на материале романов о «новых людях» идейно-нравственный облик героя 1870-х годов, демократическая критика подчеркивала в художественных образах «новых людей» не индивидуальные, а общие данному типу черты. При всем различии позиций Шелгунов, Ткачев, Михайловский единодушно отмечали цельность характера героя, способность понять и пережить чужие беды и радости как свои собственные (Базаров больше занят своим «я»), желание служить непосредственно народу (а не идее служения народу) и т. д. Но главным вопросом, волновавшим демократическую критику, был следующий: «Какое дело дать герою?».

Шелгунов считал, что решить этот вопрос можно только на основе глубокого изучения результатов реформ 1861—1865 годов. И тут же делал вывод о том, что реформационные перемены не бывают радикальными.[47] Для Ковальского современный герой — тоже революционер, человек, способный слить свои интересы с интересами народа, выдвигающий на первый план социально-экономическое освобождение масс. Сопоставляя Светлова с его ближайшим предшественником Базаровым, Ковальский не дает подробной характеристики последнего, так как, по его словам, она «исчерпана Писаревым в его статье „Реалисты“», но пытается очертить основные достоинства людей типа Светлова, которые, занимаясь, подобно Базарову, делом, вместе с тем обладают «вполне уясненными положительными стремлениями». Базаров же, как известно, не имел положительной программы, ограничиваясь призывами к разрушению старого. «Средства ими выбраны и выбраны самые целесообразные, они решительно и настойчиво идут к своей цели; они завоевывают клочок за клочком и „шаг за шагом“ приближаются к обетованной земле».

С начала 1870-х годов демократическая критика настойчиво заговорила о необходимости «типа идеального» в литературе. Шелгунов писал в статье «Вопросы русской жизни» (и слова эти почти дословно повторит Ковальский в статье «Классификация романистов»): «Нам нужны снова идеалы и типы, но люди настоящего и будущего». Он рассматривал образ положительного героя в двух аспектах: как образное воспроизведение представителя современного молодого поколения и как идеальное изображение формирующегося общественного деятеля, готовящегося на смену действующему поколению. Ковальский подошел к оценке Светлова с тех же позиций. Признав, что в Светлове наиболее полно отразились черты современного поколения, он, как это видно из второй его статьи «Классификация романистов», усомнился в достаточной радикальности «теории шажковского движения», на которую опирается в своей деятельности Светлов, и сделал вывод о неправомерности считать людей типа Светлова «непременно людьми будущего и лучшими его представителями». По-видимому, рахметовское начало оставалось для революционера Ковальского, с благоговением относившегося к Чернышевскому, высшим мерилом для оценки героя и в жизни и в литературе, несмотря на признание им необходимости и деятелей лопуховского типа.[48]

Едва ли не самым главным принципом анализа художественного произведения в критике 70-х годов было определение идейной позиции автора. Это в равной мере относится к Скабичевскому («Старое барство», «Русское недомыслие»), Тка-

---

[44] Н. Михайловский. Литературные и журнальные заметки. «Отечественные записки», 1874, № 3, стр. 203—204.

[45] «Дело», 1869, № 12, стр. 45—51.

[46] ЦГАОР, ОППС, ф. 112, оп. 2, д. 1086, л. 11.

[47] См.: «Дело», 1869, № 3, отд. «Современное обозрение».

[48] Об отношении революционеров к героям лопуховского типа см. в статье М. Т. Пинаева «Наследие Н. Г. Чернышевского и демократическая литература 1860—1880-х годов» (в кн.: Писатель и история русского общества. Волгоград, 1968, стр. 239).

lib.pushkinskijdom.ru

чеву («Беллетристы-эмпирики и беллетристы-метафизики»), Шелгунову («Русские идеалы, герои и типы», «Скудость литературных типов»). В подпольных кружках самообразования, где требовалось получить отчетливое представление о том, кто друг, а кто враг, о степени полезности того или иного произведения для дела революционной борьбы, этот принцип клался в основу литературных обзоров и критических статей. Трощанский опирается на него в статье «Идеалы наших общественных деятелей»,[49] а Ковальский в статье «Классификация романистов», группируя авторов романов о «новых людях» по их отношению к идеалам молодого поколения: «реакционеры», «сочувствующие» и «разделяющие» идеалы «новых людей». К числу последних Ковальский относит Боборыкина, хотя в его романе «Солидные добродетели» «есть только забегающая вперед надежда на лучшее, но никаких точных указаний на идеалы нет». В произведениях других авторов, напротив, «нередко можно встретить идеализацию, если не исключительно воспроизведение идеалов». Ковальский не принижает одних романистов за счет других, а воздает должное всем писателям, откликнувшимся на передовые веяния эпохи.

Оба романа, «Солидные добродетели» и «Шаг за шагом», отразили, по словам Ковальского, брожение, начавшееся в определенных слоях интеллигенции с середины 1860-х годов и закончившееся в начале 1870-х годов, но Омулевский показал, как брожение сказалось на «людях первого сорта», а Боборыкин — «на людях другого сорта». Ковальский называет Омулевского в числе романистов — «выразителей стремлений, надежд, идеалов их современников» — рядом с Чернышевским. Он выделяет роман «Шаг за шагом» среди остальных романов о «новых людях», так же как это сделал Щедрин в своей рецензии в «Отечественных записках», отметив высокую степень понимания автором «требований данного периода времени». И все же в художественном смысле «Шаг за шагом», как видно, не совсем удовлетворял Ковальского, хотя в анализ художественной формы он не вдавался. Не случайно, сопоставляя романы Омулевского и Боборыкина, он отдает предпочтение «Солидным добродетелям», где «действуют обыкновенные личности не без недостатков, а не безгрешные сильные передовые личности». Революционер-подпольщик разделял в этом случае неудовлетворенность романами о «новых людях», которая высказывалась легальной демократической критикой. Ткачев, одобрительно относившийся к наметившейся в беллетристике с начала 1870-х годов тенденции «превратить героя в простого смертного», писал в 1874 году о неутешительных итогах этого стремления: «...хотя герой и был развенчан, но не сделался ни на волос реальнее».[50] Не удовлетворяло также то, что за рамками содержания оставалось «дело» героя, участие его в борьбе: «во имя чего приносятся жертвы и как приносятся» (Щедрин). Вот почему, когда появился роман К. Станюковича «Без исхода», Ковальский оценил его положительно, поставив выше романа «Шаг за шагом» по той причине, что герой показан здесь в реальном деле, что здесь переданы трудности и трагизм революционной борьбы.[51] Это был 1873 год, Ковальский и его друзья готовились идти «в народ».

Л. В. ПОЛЯКОВА

О ЛИТЕРАТУРНОЙ ГРУППЕ «КУЗНИЦА»

В нашем литературоведении деятельность литературной группы «Кузница» зачастую оценивается несправедливо. Из исследования в исследование, из учебника в учебник переходит стереотипное суждение, что «Кузница» недалеко ушла от Пролеткульта, а клеймо «космизма», «отвлеченного романтизма» на произведениях «кузнецов» стало литературоведческим стандартом.

Между тем «Кузнице» принадлежит значительное место в истории литературы 20-х годов. Ведь не случайно эта организация существовала дольше всех литературных групп: с февраля 1920 года по апрель 1932 года. Вместе с Маяковским «кузнецы» явились первооткрывателями и пропагандистами темы труда в советской литературе. «Рабочий май» В. Казина, «Цемент» и «Энергия» Ф. Гладкова, «Доменная печь» Н. Ляшко, очерки И. Жиги и другие произведения, отражавшие творческие принципы группы, явились ценным вкладом в литературу социалистического реализма. «Кузнецам» принадлежит инициатива в создании организации пролетарских писателей — ВАПП (Всероссийской ассоциации проле-

---

[49] ЦГАОР, ОППС, оп. 2, д. 2334; см. также названную статью М. Т. Пинаева.

[50] П. Ткачев. Беллетристы-эмпирики и беллетристы-метафизики. «Дело», 1875, № 7, стр. 37.

[51] ЦГАОР, ОППС, ф. 112, оп. 2, д. 1095.

lib.pushkinskijdom.ru

тарских писателей). Теоретики «Кузницы» интенсивно разрабатывали насущные проблемы литературы 20-х годов: о значении классического наследия и о подходе к «попутчикам», о роли партии в развитии литературы и о новом художественном методе, о положительном герое и принципах его воплощения. Конечно, в решении этих вопросов «кузнецы» не всегда были последовательны, поиски верных путей сопровождались ошибками и издержками, но бесспорно, что в борьбе литературных направлений 20-х годов «Кузнице» принадлежит далеко не второстепенная роль.

В настоящей статье рассматривается деятельность «Кузницы» в 1923—1925 годах, т. е. в период, когда «кузнецы» уступили руководящую роль в ВАПП группе «На посту», — до постановления ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы», обозначившего новый этап в развитии всей советской литературы тех лет.

Мы не останавливаемся на предшествующем данному, начальном периоде деятельности «Кузницы» (1920—1922 годы). О нем обычно и пишут исследователи, сводя, по существу, свой разговор об этой литературной группе к первым годам ее существования. Здесь мы считаем необходимым отметить только, что деятельность «Кузницы» в 1920—1922 годах нельзя отождествлять с деятельностью Пролеткульта, как поступает, например, Л. Тимофеев.[1]

Вопрос о близости теорий «Кузницы» 1920—1922 годов к теориям руководителей Пролеткульта гораздо сложнее, чем он представлен в исследовательской литературе, и требует специального освещения. Различие тут весьма существенное. Теории Пролеткульта вели эту организацию к затуханию. «Кузнецы», пережившие определенный кризис, активизировали свою деятельность, что наиболее ярко проявилось в многолетней полемике с другими группировками.

В июне 1921 года была создана Всероссийская ассоциация пролетарских писателей (ВАПП). Ее образование связано с реорганизацией ЛИТО Наркомпроса, когда был ликвидирован подотдел пролетарской литературы ЛИТО. При участии А. В. Луначарского и В. Я. Брюсова было избрано правление ВАПП, состоявшее преимущественно из «кузнецов». Проект положения о ВАПП был подписан А. Серафимовичем, поддерживавшим деятельность «Кузницы» на протяжении всех 20-х годов и являвшимся ее членом.

В первые же дни существования ассоциации ее правлению приходилось решать вопросы и творческого характера, и организационные. О том, как ВАПП постепенно завоевывала авторитет среди писателей, говорит тот факт, что уже к концу 1921 года в нее вошли представители самых разных направлений: П. Замойский, А. Безыменский, Н. Афиногенов (Степной), И. Кубиков, Н. Афрамеев, Вс. Иванов, А. Крайский, С. Семенов, А. Тарасов-Родионов, А. Ефремин, Ф. Гладков, Л. Тоом. Несколько позже стали членами ассоциации В. Бахметьев, Г. Лелевич, И. Жига, М. Серебрянский, представители групп писателей «Рабочая весна» и «Твори!», группы писателей национальных меньшинств и т. д.

Характерно сектантски настороженное отношение «кузнецов» к вступавшим в ВАПП. Ряд писателей не были приняты в ассоциацию только потому, что они нерабочего происхождения. Так, кандидатуру М. Светлова правление ВАПП отклонило по следующим соображениям: 1) отсутствие литературного стажа; 2) идеологическая неопределенность; 3) нерабочее происхождение.[2] Не все благополучно было в «Кузнице» и с вопросом признания ведущей роли партии в развитии литературы.

Стремясь исправить создавшееся положение в правлении ассоциации и в самой группе «Кузница», правление на очередном заседании 10 ноября 1922 года вынесло решение о созыве Всероссийского съезда пролетарских писателей и назначило его проведение на 1 мая 1923 года.[3]

14 ноября 1922 года на заседании правления был заслушан доклад председателя правления В. Кириллова о деятельности правления ВАПП, в резолюции по которому было записано: «Исправить упущения в организационной работе правления, привлечь еще товарищей».[4] Однако разногласия, видимо, зашли уже очень далеко. В декабре в правление «Кузницы» поступили заявления С. Родова, С. Малашкина и А. Дорогойченко о выходе из группы, а 10 декабря «Рабочая газета» опубликовала их совместное заявление. 12 декабря «Правда» поместила «Письмо о выходе из „Кузницы“ ряда писателей и образовании группы „Октябрь“».

В новую группу, помимо С. Родова, С. Малашкина и А. Дорогойченко, вошли члены группы «Молодая гвардия» А. Веселый, А. Безыменский, А. Жаров, Г. Шубин, Н. Кузнецов, члены группы «Рабочая весна» А. Соколов, А. Исбах, И. Доро-

[1] История русской советской литературы в четырех томах, т. I, изд. «Наука», М., 1967, стр. 22.

[2] Центральный государственный архив литературы и искусства СССР (далее: ЦГАЛИ), ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 9, л. 32.

[3] ЦГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 9, л. 54.

[4] Там же, л. 56.

lib.pushkinskijdom.ru

ции и писатели вне групп, так называемые «дикие»: Ю. Либединский, Г. Лелевич и А. Тарасов-Родионов.

В своем письме представители «Октября» так мотивировали создание нового объединения: «...в последнее время обратилась («Кузница», — *Л. П.*), по нашему убеждению, в немногочисленный кружок товарищей с интересами, далеко не совпадающими с задачами развивающейся борьбы пролетариата на идеологическом фронте...»[5]

Для литературной жизни 20-х годов переход литераторов из одной группы в другую, хотя и по разным причинам, был типичным явлением. Стремясь отмежеваться от других группировок, поставить резкую грань между своей группой и другими, писатели часто принимали поспешные решения. Таким необдуманным поступком был выход из «Кузницы» трех ее представителей и образование новой группы «Октябрь». Ведь «Кузница» уже признала свои ошибки и шла к их исправлению; к тому же у «Кузницы» и «Октября» не было резких идеологических расхождений, что отмечали не раз и «кузнецы» и «октябристы». Для литературного развития 20-х годов, вероятно, было бы гораздо полезнее, если бы пролетарские писатели действовали единым фронтом, если бы совершенствовали и укрепляли уже существующую организацию ВАПП, а не создавали внутри ее новые группировки, претендующие на роль руководителя пролетарской литературы.

«Октябрь» и повел линию на захват руководства в ВАПП, причем против «Кузницы» выступила не вся группа «Октябрь», а лишь отдельные представители, вошедшие в редколлегию журнала «На посту», который начал выходить в 1923 году. Вскоре у руля пролетарской литературы стали «напостовцы», а «Кузница» с 23 марта 1923 года (с момента мартовской московской конференции пролетарских писателей, на которой, помимо образования Московской ассоциации пролетарских писателей (МАПП), было избрано новое, «напостовское» правление ВАПП без всякого согласия на это старого, «кузнецкого» правления) стала существовать как литературная группа, не имеющая уже отношения к руководству ассоциацией.

В некоторых исследованиях неточно освещается история образования группы «Октябрь» и ее роль в развитии литературы 20-х годов. Так, автор статьи о русской литературе в «Истории советской многонациональной литературы» О. Михайлов пишет: «Из „Кузницы“, пережившей растерянность и смятение, в 1922 г. вышли писатели, которые основали группу „Октябрь“ (А. Малышкин, А. Безыменский, Артем Веселый, Ю. Либединский и др.), ставшую предтечей Российской ассоциации пролетарских писателей (РАПП)».[6] Здесь все неверно. Во-первых, из «Кузницы» в конце 1922 года вышли только три ее представителя: С. Родов, С. Малашкин и А. Дорогойченко. Во-вторых, А. Малышкин, А. Безыменский и Ю. Либединский никогда не были членами «Кузницы». Что касается А. Веселого, который вошел в «Октябрь», как и А. Безыменский, будучи представителем «Молодой гвардии», то он тоже не был членом «Кузницы» (позже, в 1924—1925 годах, он числился «кандидатом» в члены «Кузницы», но членских взносов не платил и 15 мая 1926 года был исключен из кандидатов).[7] В-третьих, группа «Октябрь» стала «предтечей» МАПП, а не РАПП, а РАПП возникла на основе ВАПП, организованной «кузнецами» и до 1928 года являвшейся единственной ассоциацией пролетарских писателей, хотя руководили ею уже не «кузнецы», а «напостовцы». Как таковая группа «Октябрь» с конца 1923—начала 1924 года уже не существовала. Она растворилась в МАПП и ее руководящей группе «На посту».

Таким образом, 1923 год принес в «Кузницу» большие перемены: потерю руководства в ВАПП, коренное изменение состава группы. Но несмотря на это, именно 1923 год стал тем рубежом, когда «кузнецы» вышли на широкую дорогу творческой и теоретической деятельности. Борьба с «напостовцами», начатая по организационному вопросу — о руководстве ассоциацией, — переросла в острую полемику с ними по творческим проблемам.

Заслуга «напостовцев» перед литературой 20-х годов состоит в том, что они сразу же начали ставить на повестку дня вопросы художественного творчества. У них были часто издержки и срывы, но своим неистовым пылом активных полемистов они заставляли своих современников включаться в обсуждение сложных явлений искусства. Не будь «напостовцев», может быть, и «кузнецы» еще долго занимались бы своими организационными неурядицами. В творческих же вопросах «Кузница» подчас оказывалась сильнее «напостовцев», хотя и у нее были свои ошибки и заблуждения. В целом деятельность «Кузницы» 1923—1925 годов сыграла положительную роль в развитии литературы тех лет.

В 1923 году в центре полемики «Кузницы» и «На посту» встал вопрос о значении классического наследия для советской литературы. «Напостовцы» повели линию на создание «чисто пролетарской» литературы — совсем в духе пролеткуль-

[5] «Правда», 1922, № 281, 12 декабря.

[6] История советской многонациональной литературы в шести томах, т. I, изд. «Наука», М., 1970, стр. 113.

[7] ЦГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 31, лл. 22—27; ед. хр. 28, л. 71.

lib.pushkinskijdom.ru

товского «социального пуризма». Ниспровержение Пушкина, отрицание роли «буржуазно-дворянской» литературы, критические наскоки на творчество Горького — вот чем были полны первые номера журнала «На посту». Г. Якубовский иронически и едко ответил на эти нападки. Процитировав одну из деклараций «напостовцев»: «Мы будем бороться с теми стародумами, которые в благоговейной позе, без достаточной критической оценки, застыли перед гранитным монументом старой буржуазно-дворянской литературы и не хотят сбросить с плеч рабочего класса ее гнетущей идеологической тяжести», — он писал: «О, славные мододумы, разрешите вам указать, что рабочий класс достаточно трезв и расчетлив, и интеллигентские кликушеские выкрики с претензией на сверхбольшевизм на фронте искусства не заставят рабочих художников отказаться от культурной преемственности в изучении, потреблении и усвоении завоеваний искусства прежних эпох. Нечего потрясать и „пужать" „гранитным монументом старой буржуазно-дворянской литературы" (?!), — это больше к лицу нигилистам типа „Лефа", с которыми вас объединяет „ниспровержение" Пушкина в духе Писарева, — такой поразительный анахронизм, рецидив интеллигентского радикализма в искусстве объясняется именно вашей беззаботностью по части теории. Мы искренно советуем мододумам из журнала „На посту" почитать статью Плеханова о Пушкине, там они удовлетворят свою жажду „точной критической оценки", а лучше всего было бы для редакции „напостовцев" поступить в полном составе на рабфак, быть может, там они узнали бы, что изучение русской литературы так же необходимо для революционера в искусстве, как и штудирование истории Великой Французской Революции».[8]

Стремясь утвердить свою гегемонию в ассоциации, «напостовцы» повели атаку на творчество «кузнецов». Они старались перечеркнуть произведения В. Казина, Н. Полетаева, А. Новикова-Прибоя, Г. Санникова, С. Обрадовича и других, ставили их вне рядов пролетарской литературы.

Наиболее ожесточенная борьба «напостовцев» против «Кузницы» началась в период подготовки и проведения 2-й конференции МАПП (апрель 1924 года). Продолжилась она и на пленуме правления ВАПП 2—5 мая этого года.

1 мая 1924 года И. Вардин и Г. Лелевич в «Письме в редакцию» писали: «Заявляем категорически: „Кузница", как целое, для революции, для пролетариата погибла».[9] С. Родов в докладе на пленуме говорил о «мелкобуржуазной сущности» «кузнецов» и призвал пленум «решительно и раз навсегда поставить их вне рядов пролетарской литературы». И далее С. Родов, бывший «кузнец», повторил ошибку «кузнецов» 1922 года: «Организации ВАПП и их члены не должны входить ни в какие другие литературные организации и не должны допускать в свои ряды никого из писателей не пролетарских».[10] Это была явная тенденция групповщины в литературном движении 20-х годов.

Позиция С. Родова была развита И. Вардиным в его докладе на совещании при отделе печати ЦК РКП(б) 9 мая 1924 года. И. Вардин перечеркивал творчество В. Казина, которого высоко ценили Горький и Луначарский. «Казин в своих стихах поэт не пролетариата, а поэт ремесла», — говорил он. Всю предшествующую деятельность «Кузницы» Вардин просто не брал в расчет, говоря, что «пролетарская литература только рождается» и что «буквально в течение нескольких месяцев она сделала значительные успехи».[11]

В оценках «напостовцев» явно чувствуется групповой оттенок: «свои», «напостовцы», восхваляются совершенно неумеренно, «чужие» отлучаются от ортодоксии. Так, Г. Лелевич в статье «Александр Безыменский (беглые заметки)» писал, что из всех поэтов только А. Безыменский сумел показать «главного и активного участника великих событий — передового пролетария коммуниста». Маяковский же, по словам автора статьи, показал лишь «деклассированного интеллигента, примкнувшего к революции», «Орешин познакомил нас с переживаниями среднего крестьянина, колеблющегося между пугачевским разгулом и всехристианнейшим отчаянием», «Вера Инбер передала переживания аристократической дамы, „сменившей вехи"», «Герасимов, Кириллов, Санников споткнулись о будничные тяготы нэпа».[12]

Б. Волин в статье «Великий искус», обозревая стихи, написанные на смерть Ленина, отрицательно отозвался о стихах В. Брюсова, Р. Ивнева, П. Орешина, Н. Полетаева, С. Обрадовича, Г. Санникова. «Только в стихах пролетарских поэтов (МАПП) мы имеем подлинное отражение тех настроений, которые были так характерны для широчайших народных масс в эту первую траурную ленинскую неделю»,[13] — утверждал Б. Волин.

---

[8] «Красная новь», 1923, № 6 (16), стр. 325—326.

[9] «На посту», 1924, № 1 (май), стр. 288.

[10] Там же, стр. 276—278.

[11] К вопросу о политике РКП(б) в художественной литературе. Стенограмма. М., 1924, стр. 21, 23.

[12] «На посту», 1924, № 1 (май), стр. 168, 167—169.

[13] Там же, стр. 119.

lib.pushkinskijdom.ru

В своем необузданном желании быть гегемоном в литературе «напостовцы» доходили до того, что готовы были поучать и партию.

В докладе на совещании 9 мая И. Вардин заявил, что «партийной, марксистской критики у нас нет», а есть лишь «традиционно-интеллигентская, унаследованная от времени Белинского» (имелся в виду А. Воронский, — *Л. П.*). Отвечая на вопрос, как в дальнейшем можно использовать попутчиков, он резюмировал не без значительной доли категоричности: «Только одним способом: если партия будет опираться на свою партийную группу в литературе. Такой группой является Всесоюзная ассоциация пролетарских писателей (ВАПП). Партия должна руководить ВАПП и вокруг нее группировать беспартийных писателей».[14]

О том же самом говорил и А. Безыменский в статье «О творческих путях. (Рабочий в литературе)». «Идеологическая и художественная платформа „Октября" — утверждал он, — стала в короткий срок не только платформой... всей пролетарской литературы, но, мы думаем, и официально лишь непризнанной платформой коммунистической партии».[15]

Л. Авербах откровенно нападал на политику партии в литературе, солидаризируясь в этом с одиозным сочинением Н. Чужака.[16] В своей «Невольной рецензии (вместо письма в редакцию)» по поводу пьесы А. В. Луначарского «Поджигатели» Л. Авербах развязно писал: «Если бы кто-нибудь взял случайно в руки неряшливую книжку с аляповатой „под футуриста" обложкой с надписью „Поджигатели" и перелистал ее, не посмотрев на фамилию автора, то через десяток минут он откинул бы ее в сторону».[17] Л. Авербах использовал пьесу наркома по просвещению лишь как повод для нападок на партийную линию в литературе. Он так и писал: «Пьеса Луначарского для меня явилась естественным и, надеюсь, конечным завершением той безалаберности и неразберихи, которая существует у нас по части партийной линии в художественной литературе».[18]

Резко отрицательно к подобным заявлениям «официально непризнанных» гегемонов отнеслись писатели группы «Кузница». 16 ноября 1924 года на заседании группы был заслушан доклад Г. Якубовского «„Кузница" и ее позиция на литературном фронте». Об отношении «Кузницы» к линии «напостовства» говорилось: «а) соглашение с ними считает возможным только в вопросе защиты пролетарского искусства и совместной теоретической борьбы с противниками пролетарской литературы; б) с „напостовцами" — сторонниками только агитационного искусства — продолжает войну; в) с „напостовцами", борющимися на литературном фронте методами кустарничества и партизанщины, а не научно-художественной критики — ведет беспощадную борьбу».[19]

О МАПП Г. Якубовский говорил, что она, «состоящая преимущественно из комсомольцев, не может считаться авторитетной».[20] Это перекликалось и с мыслью Н. Осинского, выступившего на совещании при ЦК РКП(б) 9 мая 1924 года с предостережением, что «если будет принято ваше предложение (И. Вардина, — *Л. П.*) приручить всю русскую литературу к МАППу, это будет не что иное, как разгром российской литературы».[21]

На совещании 9 мая Г. Якубовский заострил внимание на вопросе о попутчиках. Этот вопрос стал в центре полемики «Кузницы» и «На посту». Нет необходимости подробно останавливаться в данной статье на точке зрения «напостовцев». Их глубокие заблуждения, проявившиеся в отношении к попутчикам, раскрыли наши исследователи, в частности С. Шешуков в книге «Неистовые ревнители» (1970).

Иначе относились к попутчикам «кузнецы». Их подход к оценке роли попутнической литературы в основе своей был правильным.

Еще в сентябре 1923 года в «Записке» для Агитпропа и отдела печати ЦК партии как на ближайшую задачу группы «Кузница» Г. Якубовский указывал: «вовлекать в свою творческую работу писателей, вышедших из народа (крестьянских и деклассированных интеллигентов), с целью их художественно-идеологической обработки в духе рабочего класса и коммунизма».[22] В своей практике «кузнецы» открыто шли на сотрудничество с талантливыми писателями-попутчиками. Из протоколов «Кузницы» видно, что на их заседаниях часто присутствовали Вс. Иванов, А. Малышкин, В. Шишков, Л. Сейфуллина; эти писатели и печатались позднее в «Журнале для всех» и «Пролетарском авангарде».

---

[14] К вопросу о политике РКП(б) в художественной литературе. Стенограмма, стр. 23.

[15] «На посту», 1924, № 1 (май), стр. 121.

[16] Н. Чужак. Литература. К художественной политике РКП. М., 1924.

[17] «На посту», 1924, № 1 (май), стр. 239.

[18] Там же, стр. 241.

[19] ЦГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 26, л. 33.

[20] Там же, ед. хр. 28, л. 37.

[21] К вопросу о политике РКП(б) в художественной литературе. Стенограмма, стр. 24—25.

[22] ЦГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 28, л. 37.

lib.pushkinskijdom.ru

Заметим, что факт сотрудничества «кузнецов» с попутчиками «напостовцы» очень часто истолковывали как блокирование «Кузницы» с А. Воронским. В действительности «кузнецы» отвергали тезис А. Воронского о невозможности создания пролетарской литературы. Опровергая «напостовское» обвинение, на одном из общих собраний «Кузницы» Г. Якубовский специально подчеркнул, что «с Воронским „Кузница" в вопросах пролетарской литературы — не блокировалась».[23]

Но в признании большой положительной роли попутчиков в становлении революционной литературы «Кузница» была солидарна с А. Воронским. Уточняя свое отношение к попутчикам, «кузнецы» уточняли и свои расхождения с А. Воронским в этом вопросе. Так, содокладчик В. Бахметьев на этом же заседании отметил, что работа с попутчиками «должна идти не методом Воронского», не путем признания ведущей роли попутчиков в развитии советской литературы, что «здесь ближайшим союзником „Кузницы" может быть не А. Воронский, а „напостовцы"».[24] В прениях по докладам Г. Якубовского и В. Бахметьева их позиция была поддержана. Так, Г. Санников подчеркнул бо́льшую идеологическую близость «Кузницы» к МАПП, чем к А. Воронскому. «Открытая борьба с „воронщиной" двух крыл («Кузница» — «Октябрь»), — говорил Г. Санников, — только укрепит положение пролетарской литературы». Единогласно принятая на заседании резолюция включила пункт о необходимости «блокирования „Кузницы" с МАПП в вопросе борьбы с „воронщиной"». Но одновременно заседание вносило существенную оговорку: *блокирование*, а *не объединение* с МАПП, ибо «напостовцы» выступают с огульным отрицанием попутчиков, а «Кузница» — за то, чтобы «попутчиков вести за собой».[25]

В современных исследованиях очень часто, хотя и по разным поводам, цитируется письмо Ф. Гладкова к Горькому (январь 1926 года): «Я никогда не делил наших советских писателей на овец и козлищ. Напостовщина мне чужда, так же чужд и Воронский, замкнувшийся в „круговой" оранжерее.[26] Для меня теперешняя литература — едина. При видоизмененных формах классовой борьбы нет ни буржуазной, ни чисто пролетарской литературы...»[27] Но никогда никто не говорит о том, что эти слова принадлежат руководителю «Кузницы» и выражают позицию этой группы.

В момент полемики с «напостовцами», в ответ на предложение И. Вардина разделить всех попутчиков на буржуазных и пролетарских, на совещании при ЦК партии Г. Якубовский заметил, что «нужно не расслоение попутчиков, а отбор, чистка. Это было бы гораздо полезнее, нежели то расслоение, которое вами производится очень грубо, посредством оглобель».[28]

Г. Якубовский, как видим, не отрицал дифференциацию попутчиков, но он против разделения их на буржуазных и пролетарских и за более чуткое отношение к ним. Об этом будут говорить на совещании Я. Яковлев, А. Луначарский. И несмотря на «умствования» «напостовцев», совещание приняло резолюцию, в которой говорилось: «Совещание считает необходимым продолжение прежней линии партии в отношении к так называемым попутчикам. Необходима систематическая поддержка наиболее даровитых из них... Приемы борьбы с „попутчиками", практикуемые журналом „На посту", отталкивают от партии и советской власти талантливых писателей, одновременно затрудняя действительный рост пролетарских писателей, заменяя серьезную художественную и политическую работу их над собой — хлесткой критикой „попутчиков"».[29]

Вторым вопросом, затронутым в выступлении Г. Якубовского, был вопрос о подходе «напостовцев» к художественной литературе. «Мы хотим писать и давать хорошую производственную продукцию»,[30] — говорил Г. Якубовский, требуя создания полнокровных художественных произведений, а не суррогатов. Еще более четко эта мысль раскрыта в тезисах доклада Г. Якубовского «Текущий момент в литературе и предстоящая московская конференция пролетарских писателей»: «Пристрастные идеологические требования, предъявляемые к современному художнику, приводят к отрицательным результатам, заставляют писателя приспосабливаться, потрафлять, халтурить, тем самым искусство направляется по ложной дороге, приносит вред революционному строительству, ибо скверная агитка достигает как раз обратных результатов, вызывая отвращение у читателя, — делу

---

[23] Там же, ед. хр. 26, лл. 27—32.
[24] Там же.
[25] Там же.
[26] В издательстве «Круг», руководимом А. Воронским, сотрудничали в основном попутчики.
[27] «Литературное наследство», т. 70, 1963, стр. 73.
[28] К вопросу о политике РКП(б) в художественной литературе. Стенограмма, стр. 43.
[29] Там же, стр. 108—109.
[30] Там же, стр. 43.

lib.pushkinskijdom.ru

пропаганды идеи революции может помочь только истинно художественное произведение».[31]

В тезисах Г. Якубовского говорилось и о художественном методе пролетарской литературы — Якубовский назвал его «четким художественным реализмом».

В резолюции совещания 9 мая и в резолюции XIII съезда РКП(б) «О печати», принятой в конце мая 1924 года, подчеркивалась необходимость консолидации литературных сил, с учетом творческой свободы отдельных групп, указывалось и на необходимость преодоления «кружковщины», грубого администрирования. В этих резолюциях художественная политика партии выражена со всей определенностью. Однако «напостовцы», возглавлявшие ВАПП, не изменили свою тактику.

Напротив, «Кузница» после резолюции ЦК партии проводила четкую линию на объединение писателей. 28 октября 1924 года на заседании правления группы был поставлен вопрос о создании федерации рабоче-крестьянских писателей на договорных началах при полной автономии групп. Временный совет федерации, в который вошли: А. Серафимович (председатель), Ф. Гладков (заместитель), Н. Афрамеев, В. Бахметьев, В. Вандек, П. Яровой, А. Свирский, Б. Леонтьев (секретарь), — разработал план объединения с МАПП. Ф. Гладков и Г. Якубовский, обсудив этот план с А. Луначарским, получили за его подписью следующее «Удостоверение»: «Настоящим удостоверяю, что со стороны Наркомпроса нет никаких препятствий к созданию объединения Всероссийской Федерации рабоче-крестьянских писателей, в которую войдут писательские объединения: „Кузница“, „Перевал“, „Твори!“, „Коллектив рабоче-крестьянских писателей им. А. Неверова“, армянская секция рабоче-крестьянских писателей, группа писателей-коммунистов — одиночек и группа писателей из так называемых „попутчиков“...»[32]

В отдел печати ЦК РКП(б) В. Нарбуту была послана выписка из протокола заседания Совета федерации от 12 декабря 1924 года с просьбой разрешить проведение конференции федерации рабоче-крестьянских писателей 28 декабря. Докладчиком назначался Г. Якубовский, содокладчиком — В. Нарбут.

Необходимость создания подобного объединения писателей «кузнецы» мотивировали следующим образом: «Ввиду предстоящей Московской конференции пролетарских писателей[33] необходимо объединение указанных групп для создания новой гибкой формы организации... такой формы, которая допускала бы свободное развитие группировок и художественную конкуренцию, но в то же время защищала бы интересы писателя. Такое объединение необходимо для того, чтобы общемосковская конференция пошла по правильному пути не формального, а органического объединения художников слова».[34]

Стремление «Кузницы» к консолидации было одобрительно встречено не только московскими объединениями (кроме МАПП), но и некоторыми периферийными. В частности, на общем собрании «Кузницы» 30 декабря 1924 года был утвержден протокол № 1 организационного собрания по вопросу о создании в Смоленске филиала группы пролетарских писателей «Кузница». Члены артели художников слова «Арена» — Бурштын, Бродская, Никольский, Яцынов, Ягодкин и другие (среди них М. Исаковский) — этим самым выражали свою поддержку позиции «Кузницы». В постановлении организационного собрания смоленских товарищей так и говорилось: «Ввиду принципиального согласия с декларацией „Кузницы“ и с основной линией ее деятельности — признать необходимым образование в Смоленске филиального отделения группы пролетарских писателей „Кузница“».[35] Тогда же в правление филиала был избран среди прочих и М. Исаковский.

Но уже через две недели после этого, 13 января 1925 года (после 1-й Всесоюзной конференции), федерация была упразднена, ибо стало ясно, что «Кузница» совершенно бессильна бороться с «напостовцами».

О слабых сторонах в деятельности «Кузницы» конца 1924—начала 1925 года очень хорошо сказал А. Серафимович на специальном собрании «Кузницы», посвященном итогам Всесоюзного совещания пролетарских писателей[36] в январе 1925 года: «Съезд был созван односторонне для того, чтобы только одна сторона выиграла. Съезд был сомнителен в своем составе... „Кузница“ организационно слаба. Вы — производственники, но общественное движение проспали и остались на бобах... Конечно, Родовы в литературе нуль... Как ценится Родов, понятно, известно, его нельзя использовать, и я уверен, что он будет удален... а главное,

[31] ЦГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 26, л. 17.

[32] Там же, ед. хр. 28, л. 49.

[33] 1-й Всесоюзной конференции пролетарских писателей, состоявшейся 6—12 января 1925 года.

[34] ЦГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 26, л. 18.

[35] Там же, л. 41.

[36] 1-я Всесоюзная конференция пролетарских писателей планировалась как съезд, но проведена была как конференция. ЦК РКП(б) рекомендовал называть ее Всесоюзным совещанием.

lib.pushkinskijdom.ru

он вреден, не учитывает всей обстановки, зарывается...»[37] И дальше А. Серафимович привел свой разговор с С. Родовым, подтверждающий это мнение и наглядно демонстрирующий его стремление к «вождизму». «Я говорил с ним: — продолжал А. Серафимович, — „Как вы можете «Кузницу» трактовать как мелкобуржуазную группу?“ Он говорит: „Знаете, это борьба!“ Я говорю: „У вас честолюбие?“ Он говорит: „Это не плохо, это борьба за власть“».

Слишком увлечены были «кузнецы» критикой недостатков «напостовцев» и не замечали, что в самой группе «Кузница» нет единства, что некоторые из «кузнецов» воспринимали борьбу с «напостовцами» как борьбу не за интересы литературы в целом, а только за престиж группы «Кузница». Это выразилось в выступлениях некоторых ораторов на вышеназванном собрании «Кузницы». Например, в выступлении В. Александровского говорилось: «...Мы стали на две ступени ниже, чем были. Нужна чистка „Кузницы“».[38]

Но все-таки большинство «кузнецов» признавали, что линия «напостовцев» на очищение литературы от влияний разных мелкобуржуазных и буржуазных теорий и на создание единой социалистической литературы, верной принципам марксизма-ленинизма, — линия верная. Понимали «кузнецы» и то, что организационно «напостовцы» сильнее. Именно поэтому В. Бахметьев после поражения «Кузницы» на конференции 6—12 января 1925 года настаивал на том, чтобы «резолюций никаких не выносить», ибо «никакой победы мы не одержали. Мы идеологически — одно. Мы только против некоторых товарищей, которые хотят использовать общественные силы для своих личных целей».[39] Это было существенное уточнение, ибо действительно резких размежеваний между «Кузницей» и ВАПП не было. Цели их были одни, но методы — разные. Речь шла об отдельной группе товарищей, которые задавали тон в МАПП и в правлении ВАПП.

Решающее, этапное значение для развития социалистической литературы имела резолюция ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 года «О политике партии в области художественной литературы». Она стала итогом всей политики партии в области литературы и искусства, проводившейся до 1925 года.

Остановимся на отношении к этой резолюции представителей «напостовства» и «Кузницы». В оценке основных положений резолюции «напостовство» раскололось на две группы: резолюцию приняли Д. Фурманов, Ю. Либединский, А. Зонин, М. Лузгин и некоторые из молодых представителей этой группы. Вынужденно признало резолюцию, но осталось на своей прежней позиции «напостовское меньшинство»: Г. Лелевич, С. Родов, И. Вардин, А. Безыменский, Г. Горбачев.

Стремясь подчеркнуть, что они выступают от имени партии, «напостовцы» в передовой журнала «Октябрь» «Слово партии сказано» подчеркивали важность принципа гегемонии пролетарской литературы для успехов социалистической литературы, на что, действительно, указывалось в резолюции. Но тут же «напостовцы» толковали пункт резолюции, посвященный попутчикам, таким образом: «Десятый пункт, требующий иметь в виду дифференцированность попутчиков, прямо бьет по капитулянтам, которые, вместо руководства непролетарской литературой, потонули в ее „Голубых песках“ и затерялись в ее „Голубых городах“, стали глядеть ее пильняцкими глазами».[40] Это было отрицанием не только какой-либо значимости попутчиков вообще, но и художественного таланта А. Толстого, Вс. Иванова. Об отрицательном отношении к попутчикам, выраженном в грубой напостовской манере, говорит и обширная рецензия К. Ветлина на книгу Г. Якубовского «Литературные портреты. Писатели „Кузницы“» (1926).[41]

«Напостовцы» тщетно стремились убедить общественность в том, что они «не группа, не фракция, а коммунистическая литература рабочего класса, которая зарабатывает историческое право на гегемонию».[42]

Еще в период работы подготовительной комиссии при Политбюро ЦК РКП(б), куда входили от «Кузницы» Ф. Гладков, В. Бахметьев, Г. Якубовский и Н. Ляшко, в «Наказе делегату „Кузницы“» «кузнецы» записали: «Признавая за художественным словом огромную общественную роль, „Кузница“ полагает, что именно поэтому невозможно предоставить руководство литературною жизнью какой-либо литературной организации».[43] В отличие от «напостовцев», стремившихся монополизировать руководство литературой, «Кузница» выражала уверенность в необходимости общего руководства художественной литературой со стороны партии.

В духе резолюции 1925 года рассматривали «кузнецы» и проблему специфики художественного творчества, проблему художественной формы. В этом же «Наказе...» утверждалась верная мысль о том, что искусство не может быть «закованным в рамки единой художественной школы, единого художественного направ-

[37] ЦГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 27, лл. 17—18.
[38] Там же, лл. 16—17.
[39] Там же.
[40] «Октябрь», 1925, № 7, стр. 5.
[41] Там же, 1926, № 6, стр. 110—112.
[42] Там же, 1925, № 7, стр. 7.
[43] «Рабочий журнал», 1925, № 3, стр. 161.

lib.pushkinskijdom.ru

ления, и посему необходимо признать и всячески поощрять разнообразие художественных группировок, кружков, организаций».[44]

В день принятия резолюции 18 июня 1925 года в «Правде» на первой странице была напечатана статья И. Жиги, одного из активных деятелей «Кузницы», под названием «Пролетарские писатели и их организации». Эта статья, направленная против «напостовцев», выявила и некоторые заблуждения самих «кузнецов». Так, говоря о том, что «гегемонии искусственными средствами нам добиваться не следует, так как у нас есть и должен быть один гегемон — рабочий класс и его авангард — партия», И. Жига предлагал в организационных вопросах следовать рабкорам, у которых нет организаций, и распустить МАПП, ВАПП. Против этого выступила «Правда», дав под статьей И. Жиги свое примечание: «Само собой разумеется, что неправильно было бы разрушать имеющиеся уже организации». Вместо того, чтобы предложить изменение форм работы в МАПП и ВАПП, И. Жига выступил за их ликвидацию.

Говоря от имени пролетарских писателей, а не от имени «Кузницы», И. Жига указал на тот факт, что пролетарские писатели «противопоставили себя партии, поставили себя в ложное положение „гонимых“, оторвались и продолжали углублять отрыв и от беспартийной рабочей массы... Хотели командовать, а команды никто не слушает. Вот и создается ужасная атмосфера недоверия, подозрения, склочничества и т. п... Руководящая головка ВАПП и в особенности МАПП пытается командовать, а всякое командование там, где оно превращается в нелепое задергивание, где оно явно расходится с сущностью и задачами объединения, зачастую расходится и с линией партии, — это командование отталкивает, а не организовывает, не сплачивает, не ведет к определенной цели». И далее Жига отметил, что в основу объединения пролетарских писателей должны лечь «добровольность, товарищеский совет и указания, критика под общим и ближайшим руководством партии».

В статье И. Жиги говорилось и об отношении к попутчикам. Здесь содержался несомненно верный акцент, призыв к учебе у попутчиков, «если они лучше нашего умеют работать». И. Жига специально оговаривал тот случай, когда речь идет об идеологическом противнике в лице попутчика. Такого рода «одиночкам» И. Жига предлагал «объявлять бой».

Резюмируя, И. Жига выражал желание всех пролетарских писателей: «Довольно взаимных распрей... Ближе к партии, больше доверия ей, шире доступ в наши ряды и более внимательное отношение к беспартийным пролетарским писателям, к беспартийным рабочим и крестьянам, начинающим писательствовать».

Как видим, основные положения статьи И. Жиги, опубликование которой в «Правде» в день принятия резолюции явилось весьма симптоматичным фактом, расходились с положениями «напостовцев», но отвечали общему содержанию партийной резолюции. Это-то и пришлось не по душе некоторым из «напостовцев».

В № 8 «Октября» за 1925 год была напечатана статья С. Родова «Покушение с негодными средствами», выражавшая протест «напостовцев». В грубой манере С. Родов пытался «отбить атаку», отказывался признать ошибки «напостовцев», и свои в частности, снова заявлял, что «напостовцы» — гегемоны литературы. Статья была опубликована в августе, уже после резолюции «О политике партии в области художественной литературы».

Г. Лелевич, руководитель «напостовства», осудил не только «Кузницу» за ее смелость идти вразрез с линией и действиями «напостовцев». Он возмущался «высоким учреждением», принявшим «некую резолюцию». В специальном письме Д. Фурманову Г. Лелевич заговорил о «кризисе» в литературе. Изменения в литературной жизни страны после выхода в свет резолюции, в частности перемены в «напостовском» руководстве (устранение С. Родова и других «вождей» от руководства), были истолкованы Г. Лелевичем как «опаснейший кризис», ликвидировать который он и призывал Д. Фурманова. «Резолюция ЦК напечатана в „Правде“ от 1 июля... История ее принятия тебе, вероятно, тоже знакома. В № 7 „Октября“ мы с документами в руках устанавливаем, на чьей это улице праздник и насколько основательны претензии капитулянтов... Выдвижение правой „Кузницы“, начатое на съезде работников печати, продолжалось до последнего времени. Статья Жиги, провокационная и гнусная, не случайно появилась в „Правде“ в день решающего заседания высокого учреждения, принявшего некую резолюцию: словом, „Кузница“ — сейчас главный козырь капитулянтов».[45]

Таким образом, статья И. Жиги была принята «напостовцами» в штыки и истолкована как общее якобы провокационное дело «Кузницы», направленное против «напостовцев» и давшее козырь «капитулянтам» (имелся в виду А. Воронский). На самом же деле статья представителя «Кузницы» И. Жиги была закономерным и необходимым предостережением относительно опасной деятельности группы

[44] Там же.

[45] Цит. по: В. Черников. Литературная жизнь 20-х годов в оценке Фурманова. В кн.: Проблемы развития советской литературы 20-х годов. Сборник статей. Изд. Саратовского университета, 1963, стр. 53.

lib.pushkinskijdom.ru

«На посту», игнорировавшей основные положения резолюции ЦК. С чувством большой тревоги за судьбу литературы призывал И. Жига «напостовцев» обратить внимание на ошибки.

Мы не ставим своей задачей осветить в настоящей статье деятельность «Кузницы» во второй половине 20-х годов. Скажем только, что в этой деятельности четко обозначились два периода. Первый из них приходится на время с конца 1925 года (после резолюции ЦК партии) до апреля 1928 года, когда образовалось Всесоюзное общество пролетарских писателей «Кузница» (ВОПП«К»). Этот период отмечен «организационным перепутьем»: писатели «Кузницы» выясняли свое организационное отношение, с одной стороны, к Всероссийскому союзу писателей, в который они решили войти сектором 15 декабря 1925 года. Этот шаг «кузнецы» объясняли желанием «растворить» попутнический союз в своей группе, но уже через год, 22 декабря 1926 года, они вышли из него, ибо стало ясно, что нужно не «растворение» попутчиков в своей среде, а тщательная работа с отдельными представителями попутнической литературы.

С другой стороны, теперь «кузнецы» шли на организационное сближение с МАПП. Возможность такого сближения они объясняли оздоровлением атмосферы в МАПП в связи с изменениями в ее правлении. Да и «напостовцы», в свою очередь, шли навстречу «кузнецам». 28 января 1927 года состоялось совместное совещание правления «Кузницы» и секретариата ВАПП, где стояли вопросы о сотрудничестве «Кузницы» в журнале «Октябрь», об участии «Кузницы» в творческих вечерах ВАПП, об общей литературной консолидации ВАПП и «Кузницы», о вхождении «Кузницы» в Федерацию объединений советских писателей (ФОСП).[46]

Однако все это не означало, что «кузнецы» были во всем солидарны с новым «налитпостовским»[47] правлением ассоциации. Окончательное слияние «Кузницы» с РАПП произойдет в 1931 году.[48] Но на этом пути будет стоять их острая полемика по ряду творческих проблем, которая развернется в 1928 году. 1928—1931 годы — период теоретического роста «Кузницы». В центре внимания «кузнецов» встанут вопросы о положительном герое литературы, о стиле и художественной форме. Продолжится борьба с рапповцами по проблемам попутнической и классической литературы, причем теперь уже «кузнецы» в этих вопросах повторят во многом ошибки «напостовцев» 1923—1925 годов. Но основным предметом дискуссии с рапповцами будет новый художественный метод, который должен стать ведущим в социалистической литературе.

Не отрицая рапповского определения метода как диалектико-материалистического, «кузнецы» будут оспаривать отрицательное отношение рапповцев к романтизму. Они выдвинут понятие «реализма—романтизма» и будут отстаивать романтизм как составную часть художественного метода советской литературы, подтверждая это положение «Разгромом» А. Фадеева, «Цементом» Ф. Гладкова, «Неделей» Ю. Либединского и другими произведениями.

В проекте декларативных положений ВОПП«К» «О творческих путях пролетарской литературы», отвергая рапповскую теорию «живого человека», «кузнецы» утверждали: «Мы — против „живого человека“, как он есть, мы — за человека-пролетария, в котором развиваются, формируются элементы человека будущего, социалистического человека. Задача искусства наших дней — находить и типизировать ростки нового человека, синтезировать действительность...»[49] Героем современной художественной литературы «кузнецы» утверждали героя — борца за великие идеалы коммунизма. Они писали: «Он борется во имя той мечты, которая вытекает из действительности и которая обгоняет действительность. Это — не отвлеченная мечта рефлектирующего интеллигента, а реальная мечта организованных рабочих масс. Это та мечта, о которой любил говорить Ленин: „революционер обязан мечтать, если он не безнадежный филистер“».[50] И далее: «Это — не отход от действительности, а слияние с действительностью и воздействие на действительность во имя будущего. Пролетарский романтизм — не идеализация прошлого, не отвлечение настоящего, а реальный образ будущего, раскрывающийся в динамике настоящего... Наш реализм, это — реализм пролетарской борьбы, пролетарской целеустремленности, это — энергия пролетариата в битвах за свое самоутверждение, за социалистическое переустройство общества, за коммунистический мир».[51]

Наиболее полно и четко сформулировали «кузнецы» свои взгляды на художественный метод в творческой программе 1931 года «О текущих задачах пролетарской литературы». Нельзя рассматривать пролетарский реализм как «смесь

[46] ЦГАЛИ, ф. 1638, оп. 1, ед. хр. 28, л. 93.

[47] В 1926 году журнал «На посту» прекратил свое существование. Вместо него стал выходить журнал «На литературном посту».

[48] С июня 1931 года по апрель 1932 года «Кузница» существовала внутри РАПП как автономная творческая группа.

[49] «Журнал для всех», 1929, № 11, стр. 118.

[50] Там же, стр. 116.

[51] Там же, стр. 118.

lib.pushkinskijdom.ru

реализма с идеализмом» (т. е. романтизмом, — *Л. П.*), нельзя механически включать «пролетарский романтизм» в «реализм», ибо «пролетарский реализм есть единое органическое целое»,[52] — писали «кузнецы». Основной задачей пролетарского писателя «Кузница» выдвигала «освещение нашего будущего, растущего из настоящего». «Увязывать каждое событие и явление в каждый данный момент своего творчества с конечными историческими задачами революционного пролетариата» «кузнецы» считали главной обязанностью художника.

Так «кузнецы» демонстрировали свой несомненный теоретический рост в конце 20-х—начале 30-х годов.

Таким образом, восстановить истинную историю «Кузницы» можно лишь на основе тщательного изучения действительных фактов — тогда окажется, что ее деятельность выглядит совсем иначе, чем она представлена во многих исследованиях. В 20-е годы «Кузница» занимала видное место в расстановке противоборствующих сил. В историю советской литературы прочно вошли художественные произведения «кузнецов»: «Цемент» и «Энергия» Ф. Гладкова, «Доменная печь» Н. Ляшко, рассказы и повести А. Новикова-Прибоя, «Преступление Мартына» В. Бахметьева, «Рабочий май» В. Казина, лирика Н. Полетаева, В. Александровского и мн. др. Внесли свой вклад деятели «Кузницы» и в теоретические дискуссии 20-х годов — о художественном методе, о герое, о взаимовлиянии разных стилевых направлений, о художественной форме, о предмете искусства и т. д.

К сожалению, до сих пор в работах исследователей группе «Кузница» не уделялось серьезного внимания. О ней говорилось лишь вскользь, мимоходом. Не обошлось и без курьезов. Так, в монографии Л. М. Фарбера «Советская литература первых лет революции (1917—1920 гг.)» «Кузница» гибнет в... 1920 году, т. е. в год своего рождения! Единственная работа, в которой намечается разговор о деятельности «Кузницы» на всем протяжении 20-х годов,[53] не известна широкому кругу читателей.

«Кузница» — значительное явление литературы 20-х годов, и она должна стать предметом обстоятельного и объективного исследования.

З. И. ВЛАСОВА

ИЗ АРХИВА О. Д. ФОРШ

(ПИСЬМА М. М. ПРИШВИНА И ВСЕВОЛОДА ИВАНОВА)

Знакомство О. Д. Форш с обоими писателями было давним. В 1910 году Форш, тогда еще начинающая писательница, поселилась в Царском Селе и начала преподавать рисование и лепку в частной школе Е. С. Левицкой (первой в России школе совместного обучения). О. Форш уже печаталась, и это дало ей возможность войти в литературный мир Петербурга. Она познакомилась с А. А. Блоком, А. М. Ремизовым, Ф. К. Сологубом, Р. В. Ивановым-Разумником, З. Н. Гиппиус и др. Ее произведения стали появляться в «Русской мысли», «Современнике», «Заветах». В это время состоялось и ее знакомство с М. М. Пришвиным, который в 1903—1905 годах работал на Опытной станции в Луге, а в 1905 году поселился с семьей в Петербурге.

Под влиянием и по рекомендации известного фольклориста Н. Е. Ончукова М. М. Пришвин предпринял этнографическую поездку в Олонецкий край, которая положила начало его путешествиям по России и дала материал для его первой книги «В краю непуганых птиц. (Очерки Выговского края)» (СПб., 1907). После выхода очерков «За волшебным колобком. (Из записок на крайнем севере России и Норвегии)» (СПб., 1908) его имя стало известно в литературных кругах Петербурга. По собственному признанию Пришвина, только в Петербурге, поселившись на Невском проспекте, уже совершив путешествие по Олонецкой губернии, он окончательно почувствовал себя писателем.[1]

Характер творчества раннего Пришвина был близок О. Д. Форш живым изображением народной жизни, фольклорной стихией, своеобразно переосмысляемой писателем. В свою очередь, начинающая писательница, работавшая тогда в жанре рассказа, привлекла внимание Пришвина. Он нередко бывал у нее в Царском Селе.

Перед революцией 1917 года Пришвин уехал из Петербурга. В дальнейшем дружеские отношения Пришвина и О. Д. Форш поддерживались эпизодически, но оба внимательно следили за творчеством друг друга.

---

[52] «Пролетарский авангард», 1931, № 10—11, стр. 259.

[53] Н. Захарченко. Творчество Н. Ляшко (1905—1930 гг.). Душанбе, 1965 (рукопись канд. диссертации).

[1] М. Пришвин. Отцы и дети. ГИЗ, М., 1937, стр. 50—51.

lib.pushkinskijdom.ru

В 1926 году вышел из печати роман Форш «Современники». Пришвин, прочтя книгу, занес свои впечатления в дневник. Позже, посылая ей в подарок свои книги «Родники Берендея» и «Кащеева цепь», Пришвин приложил к ним перепечатанную на машинке заметку из дневника, а затем написал Форш письмо. Письмо не датировано, но, по-видимому, относится к 1927 году, так как в этом году вышло первое отдельное издание «Кащеевой цепи». Книга не была закончена, «остановленная на невыгодном месте», как пишет ее автор в письме к О. Д. Форш, посылая роман, состоявший тогда из четырех звеньев, и добавив отдельный, видимо, журнальный оттиск звена пятого «Любовь».[2]

В один из приездов в Петроград писатель навестил Форш; не застав ее дома, он оставил визитную карточку с шутливой надписью: «Михаил Михайлович Пришвин приветствует Вас и королеву людоедов. Возвращается одежда короля».[3]

Второе из публикуемых писем Пришвина относится, как и письмо Вс. Иванова, к 1953 году, когда отмечалось 80-летие О. Д. Форш — старейшей представительницы русской советской литературы.

Знакомство О. Д. Форш со Всеволодом Ивановым относится к 1921 году, когда он, еще совсем мало известный писатель, приехал в Петроград с удостоверением, в котором говорилось, что предъявитель его «командируется в распоряжение Горького». Через М. Горького Вс. Иванов познакомился с писателями — членами литературной группы «Серапионовы братья». «Серапионовы братья» собирались в Доме искусств, читали и обсуждали свои произведения. На этих чтениях бывала О. Д. Форш.

Знакомство продолжалось и когда Вс. Иванов переехал в Москву, где часто бывала О. Д. Форш по литературным делам. Так, писательница навестила его, возвращаясь из эвакуации в 1943 году, о чем имеется запись в дневнике Вс. Иванова. О. Д. Форш была взволнована возвращением в столицу, встречей со старыми друзьями. Она горячо сказала Вс. Иванову: «Вас очень люблю, люблю бывать у Вас...»[4]

Публикуемое ниже письмо Вс. Иванова послано О. Д. Форш в связи с ее 80-летием. Несмотря на несколько официальный и «почтительный» тон письма, который объясняется его назначением, — письмо можно рассматривать как свидетельство многолетней дружбы писателей. Не случайно с особенной теплотой вспоминает Вс. Иванов роман Форш «Сумасшедший корабль», живо напомнивший ему время жизни в Петрограде и встречи в Доме искусств. В письме выражено и глубокое уважение к маститой писательнице и замечательной современнице и соратнице.

Публикуемые материалы хранятся в рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР в фонде О. Д. Форш, архив которой любезно передан дочерью писательницы Тамарой Борисовной Форш-Меньшуткиной.

1

ОЛЬГЕ ДМИТРИЕВНЕ ФОРШ

Выписка из дневника М. Пришвина

Вчера прочел «Современники» Форш[5] с большой радостью; казалось, продолжаю питерскую беседу с этой веселой в печали женщиной. Книга интересная. Да, я считаю, книга должна быть непременно интересной, это главное качество книги — быть интересной в том смысле, чтобы автор преодолел скуку труда увлечением. Один из основных признаков значительности книги — если после чтения читателю кажется, что это про него написано, и он начинает судить себя. Так, я взял из книги *миражи* Иванова и Гоголя и долго думал о своих собственных миражах. Да, как ни вертись, а искусство всегда паразитирует на развалинах *личной* жизни. Но в этом и есть особенность подвига художника, что он побеждает личное горе, неудачи, несчастья. Весь мираж искусства может быть и состоит именно в этой славе победителя личного горя. («Да будет воля твоя!» или в законе Берендеева царства: помирать собирайся, а рожь сей!).[6] Однако эта

[2] Начало романа М. М. Пришвина «Кащеева цепь» было опубликовано в журнале «Красная новь» (1923, №№ 2—5), следующие его части — в журнале «Новый мир» (1926, №№ 2—5; 1927, №№ 1, 11, 12; 1928, №№ 4—7).

[3] «Королевой из породы людоедов» в шутку называли дочь писательницы Тамару Борисовну Форш за ее цветущий вид. «Королем» же в данном случае назван ее брат Дмитрий Борисович Форш.

[4] Вс. Иванов. Переписка с Горьким. Из дневников и записных книжек. «Советский писатель», М., 1969, стр. 378.

[5] Имеется в виду первое издание романа О. Д. Форш «Современники» (Пгр., 1926).

[6] См. книгу М. М. Пришвина «Родники Берендея».

lib.pushkinskijdom.ru

слава имеет такой же органический рост, как и жизнь, и непременно подводит художника к новой беде, которая для победы над собой требует, очевидно, подвига какого-то иного качества. Новая беда состоит в том, что когда художник доводит мастерство свое до видимости физической силы, начинает забывать первоначальный свой жизненный срам, слишком рано считает свой грех искупленным и объявляет свое право на вступление в органический мир (Гоголь, Толстой, Блок — целиком, и все — частично).

На этом у Форш остановка анализа, если не считать *всечеловечность* Иванова (явно пустую). Нет объяснения, почему же у всех непременно на известной ступени творчества слова обращаются в колоды, и какой имеется из этого трагический просвет. Форш при этом любит закрыть внутреннюю трагедию влиянием внешних условий (у Иванова — травля, у Чистякова — маринад Академии),[7] это очень надувает публику, но перед совестью нехорошо. Ведь у нас уже достаточно ярких примеров гибели великих художников, почему же не дать из этого трагический просвет в непостыдную кончину художественного живота, который имеем мы в примерах конца живота обыкновенного?

Вспоминаю рассказ Клавдии Васильевны о кончине мужа ее Ивана Сергеевича («соловья»): «Мы сидели у постели, знали, что он умирает, а он не знал. Вдруг он говорит нам: „Почему я вас не вижу?“ А это глаза у него умерли, глаза всегда вперед умирают. Мы наклонились к нему, потрогали: мертвый!»

После того Клавдия Васильевна говорила, будто бы пел соловей (его ведь «соловьем» звали, до того он был милый). И все слышали, все говорили: «Слышишь?» И другой отвечал: «Слышу», — хотя была зима. Рассказ не выдуман, было это в Ейске. Знаю, что нам, не бывшим при кончине Ивана Сергеевича, соловей — только галлюцинация любящих, но это не уменьшает значение соловья как трагического просвета. Интересно еще, что Клавдия Васильевна ничего не сказала, от какой болезни он умер, это неважно. Так же неважно, как враждебные силы воздействовали на Иванова (травля), на Чистякова (маринад).[8]

В этом прекрасном романе не хватает яркой фигуры победителя своего миража, хотя бы в перспективе трагического просвета, что, вероятно, можно было бы сделать из жизни Чистякова в поправку к Иванову (ведь тюфяк — это убийственно и гениально выдвигает в авторе женщину).

Милая Ольга Дмитриевна!

Ваш роман[9] купил сам за два рубля в сильно потрепанном виде, хотя и в магазине. Я очень рад его успеху, это заслуженный успех и редкий, п‹отому› что поэзия мемуаров обыкновенно публике недоступна.

Вчера я Вам послал свои книги: «Родники Берендея» и «Кащееву цепь». Последнюю вещь, остановленную на невыгодном месте, прошу дополнить вторичным чтением прилагаемого оттиска «Любви».[10] Когда прочтете, напишите мне, что значительней: «Кащеева цепь» или «Родники». Я очень боюсь с «Кащеевой цепью» залезть пока в недозволенный мне мир, перешагнуть свой предел и стать скучным (колодным). Из «Родников» же мне просвечивает творчество детских рассказов, истинно художественное и новое творчество.

Как Вы думаете?

Чувствую, что Тапир провалился в своем ходатайстве за Петю, иначе почему же он мне не напишет?[11] Ищу случая прислать ему пищу из Сергиева.[12] Привет Диме.[13]

Ваш Пришвин

---

[7] Чистяков Павел Петрович (1832—1919) — профессор живописи, заведовал мозаичным отделением Академии художеств с 1890 по 1912 год. В 1890-х годах был учителем О. Д. Форш, окончившей к тому времени Киевскую рисовальную школу. После переезда в Царское Село О. Д. Форш часто навещала художника в его мастерской, записывала для себя его суждения по вопросам искусства. Она посвятила ему специальный очерк «Художник-мудрец» (см. в кн.: О. Форш и С. Яремич. Павел Петрович Чистяков. Л., 1928). «Маринад Академии» — имеется в виду официальное направление академической живописи.

[8] Клавдия Васильевна и Иван Сергеевич («соловей») — общие знакомые О. Д. Форш и М. М. Пришвина.

[9] Имеется в виду роман «Современники».

[10] Раздел («звено») романа «Кащеева цепь» под названием «Любовь» был впервые опубликован в журнале «Новый мир» (1927, № 1). В последующих изданиях раздел стал называться «Государственный преступник» и с таким названием вошел в собрания сочинений писателя 1935—1939 и 1956—1958 годов.

[11] «Тапир» — так домашние шутливо звали дочь О. Д. Форш Тамару. Петя — сын М. М. Пришвина.

[12] «Пища из Сергиева» — шоколад. Приезжая из Сергиева (Загорска), Пришвин привозил для Т. Б. Форш гостинец — плитку шоколада, что для тех лет было большой роскошью. Шоколад в шутку назывался «пищей Тапира».

[13] Дима (Дмитрий Борисович Форш) — сын О. Д. Форш.

lib.pushkinskijdom.ru

2 июля 1953

Дорогая Ольга Дмитриевна!

Целый ряд событий, общественных и личных (напр<имер>, двойное воспаление в легких), изо дня в день боролись со мной против моего большого желания поздравить Вас с рождением и юбилеем. Слава богу, я, наконец, все победил и по себе знаю, что запоздавшие поздравления, как цветы последние — милей юбиляру.[14]

Мне почему-то кажется (верно ли я Вас понимаю?), что Ваше любопытство к жизни сильнее всех немочей, связанных с «годами», т. е. со счетом лет, с их арифметикой. Верно ли я Вас понимаю, что Вы этот позорный тупик счета лет давно заменили качеством дней своих и что этому качеству не будет конца? Если так, то я Вас от всей души поздравляю.

С Вами вместе почему-то всегда вспоминаю нашего общего друга, умершего, как мне известно, в Праге, вскоре после кончины его жены.[15] Какой он хороший был человек, и как это хорошо между людьми, что к хорошему после смерти прибавляется: «Aut nihil aut bene», то есть: что если и было какое-то пятнышко, то и оно снимется. Поздравляю и целую Вас, и мой верный друг Валерия Дмитриевна приветствует Вас, конечно, так же искренно, как и я.[16]

Ваш М. Пришвин

2

Дорогая Ольга Дмитриевна!

Поздравляю Вас с великолепным днем — днем Вашего Восьмидесятилетия. Это праздник для всех людей, которые любят искусство, вдохновение, правду, ум, смелость, молодость — все настоящие чудеса мира, а Вы и Ваше творчество — первейшее из чудес мира сего!

Я люблю Ваши книги. Они воспитывали меня и поныне продолжают воспитывать. Ваши книги облагораживают жизнь, выпрямляют душу и помыслы человека, показывают человеку прекрасное в этом мире, убеждают его в том, что выше этого прекрасного — выше службы человечеству нет ничего и ничего быть не может!

С душевным волнением раскрываешь Ваши ранние книги: «Одеты камнем», «Сумасшедший корабль» — и наслаждаешься в них не только Вашим превосходным мастерством, но и теми волнами воспоминаний, которые идут ряд за рядом, поднимая в сердце картины прошлого, картины прежних замечательных лет, когда Вы писали и печатали Ваши книги, и вся страна наша читала их. Ваш новый роман о декабристах[17] дает нам те же художественные и моральные наслаждения, как и ранние Ваши романы, а значит, сулит нам надежды, что в будущем, когда мы будем перечитывать роман Ваш, он воскресит перед нами картины изумительно красочной эпохи, в которой мы живем и ради которой мы творим. Ибо Вы не только исторический романист и драматург.[18] Вы — мыслитель, мыслящий историческими картинами, а значит, Вы глубоко современны, и поэтому Ваше творчество запоминается рядом с творчеством эпохи социализма, великой эпохи, выковавшей и выковывающей советского человека, человека с необычайным размахом и необычайно чутким сердцем!

Я пишу Вам как автор, работающий на ниве литературы российской рядом с Вами и вместе с тем — как ученик Ваш.

Я пишу Вам как читатель, один из бесчисленных читателей страны советской.

В дни Вашего чудесного Восьмидесятилетия желаю Вам долгих дней жизни, дней творчества и счастья.

И еще — как автор и как читатель — прошу Вас, дорогая Ольга Дмитриевна, напишите Книгу Воспоминаний! Вы прожили изумительно интересную жизнь, Вы видели замечательно интересных людей и Вы так блистательно рассказываете о встречах с ними. Рассказами этими Вы радуете узкий круг друзей Ваших и Вашу семью — обрадуйте же весь народ советский и всех зарубежных почитателей Вашего таланта!

Целую Вас и благодарю глубочайше за книги Ваши, за Ваше сердце, за Вашу нежную и пылкую душу, за счастье знать Вас!

27 мая 1953 года
Москва

Всеволод Иванов

[14] «Цветы последние — милей юбиляру» — перефразированная строка из стихотворения А. С. Пушкина «Цветы последние милей...»

[15] Речь идет об Иванове Разумнике Васильевиче, о котором у М. М. Пришвина было ошибочное сведение, что он умер в Праге.

[16] Валерия Дмитриевна — жена М. М. Пришвина.

[17] «Роман о декабристах» — это роман «Первенцы свободы» (1953).

[18] О. Форш написаны следующие пьесы: «Смерть Коперника» (1919), «Равви» (1922), «Сто двадцать вторая» (1937), «Князь Владимир» (1943), «Рождение Руси» (1943), «Камо» (1955), «Живая вода» (1964).

lib.pushkinskijdom.ru

Э. А. БАЛЬБУРОВ

СВОЕОБРАЗИЕ СЮЖЕТА НОВОЙ КАТАЕВСКОЙ ПРОЗЫ («ТРАВА ЗАБВЕНИЯ»)

Слова «новая катаевская проза» были произнесены после того, как из-под пера известного советского писателя вышло произведение, непохожее на все то, что он написал прежде. Это «Святой колодец» — книга, вызвавшая разноречивые суждения критики. Начался спор о «новой катаевской прозе», не закончившийся и сегодня.

Что не понравилось критике в «Святом колодце»? Казалось, книга написана так же добротно, как и все, что написал Катаев — блестящий стилист, признанный мастер детали и метафорического образа. Больше того, «Святой колодец», как никакая другая книга, поражает нас щедрым изобилием стилистических находок. Однако, гуляя по залам этой роскошной выставки катаевских тропов и описаний, трудно отделаться от мысли: мастерство это или «гимнастика воображения», оригинальность или упражнения в оригинальности? Уж очень видно, что Катаев демонстрирует свое искусство. Видно, потому что за его метафорой уже не стоит богатое детское мироощущение Пети и Гаврика, она не отражает первозданной новизны перемен в молодой советской стране («Время, вперед!»). Прекрасно воскрешая перед нами страну детства в «Белеет парус одинокий», катаевская метафора сразу поблекла, перенесенная в мутную реальность сна.

Отрывочные воспоминания, разрозненные путевые впечатления, видения и сны — таков тематический ассортимент «Святого колодца» и вышедшего позднее «Кубика». Отраженная в разбитом зеркале экспериментальной прозы действительность не лучший материал для яркой реалистической картины, мастером которой является Катаев в своих лучших произведениях. Несоответствие подобной тематической разношерстности яркометафорическому стилю Катаева, его реалистическому мастерству было своевременно отмечено критикой (В. Дудинцев, Э. Скобелев, В. Смирнова), но прежде всего это почувствовал сам автор:

«Синяк, похожий на цветок анютины глазки. Ну — непохожий! Не все ли равно?» [1]

«Разумеется, я мог бы, как говорят, „со свойственной ему наблюдательностью и мягким юмором“ описать эти толстые шелковые галстуки от Ланвена, из которых самый дешевый стоил франков сто двадцать, — но для чего? Кому это надо?» (стр. 523—524).

«Я бы, конечно, сумел описать майскую парижскую ночь с маленькой гелиотроповой луной посреди неба, отдаленную баррикадную перестрелку и узкие улицы Монмартрского холма, как бы нежные детские руки, поддерживающие еще не вполне наполнившийся белый монгольфьер церкви Сакре Кер, вот-вот готовый улететь к луне... — но зачем?» (стр. 536).

Тематическую пестроту, хаос мотивов и реальностей, полнейший сюжетно-композиционный произвол Катаев обосновывает своей концепцией мовизма. Мовизм — это «литературный прием, заключающийся в полном отрицании литературного приема» (стр. 454), и согласно которому все лишнее, что возникает в сознании писателя, нужно не выбрасывать, а вставлять в прозу.[2] Мовизм — это желание новой формы: «Дело в том, что сегодня все пишут хорошо (конечно, не в смысле «хорошо», а в смысле «грамотно»). Значит надо писать плохо».[3]

Все это говорится не без иронии, сам автор признает, что эти идеи не до конца серьезны: «Мовизм — это полемическая шутка, не более».[4] Тем не менее они нанесли серьезный художественный ущерб новой прозе В. Катаева.

В добром стремлении «не повторять себя и другого» [5] Катаев стал кое-где уходить от себя, от своего реалистического дара.

Однако новая катаевская проза — это не только мовизм, который так смутил критику в «Святом колодце» и вызвал ее негодование в «Кубике». В ней можно выделить произведение, в котором В. Катаев продолжил лучшие традиции развивающегося в последние годы лирико-документального жанра (сюда относятся «Капля росы» и «Владимирские проселки» В. Солоухина, «Дневные звезды» О. Берггольц, «Страницы воспоминаний» Н. Тихонова, «Ни дня без строчки» Ю. Олеши и др.). Это «Трава забвения», книга, в которой само содержание диктует строй-

---

[1] Валентин Катаев, Собрание сочинений в девяти томах, т. 9, изд. «Художественная литература», М., 1972, стр. 457 (далее ссылки на этот том приводятся в тексте).

[2] См.: В. Катаев. Не повторять себя и другого. «Литературная газета», 1972, 1 января.

[3] Там же.

[4] Там же.

[5] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

ность формы. Серьезность темы сопротивляется тут бесконтрольной и капризной игре ассоциаций. Социальная и эстетическая антиномия Бунин — Маяковский группирует вокруг себя элементы формы, подобно электрическому заряду. Гимнастика воображения в мовистском духе в «Траве забвения» уступает место мастерству отбора и монтажа ассоциаций.

«Трава забвения» написана в той же необычной для Катаева манере, как и «Святой колодец». Перед читателем не столько воспоминания, сколько сам вспоминающий автор. Фигура рассказчика все время находится на переднем плане благодаря прямому обращению к читателю, постоянным отвлечениям от темы, лирическим и философским отступлениям.

На первый взгляд «Трава забвения» — книга без сюжета и героев. Однако в ней есть свои герои, свое действие, свой сюжет, только необычный.

Прежде чем отыскивать сюжет в «Траве забвения», необходимо условиться, что мы понимаем под словом «сюжет».

Определение, традиционное для учебников по литературоведению, согласно которому сюжет есть система или совокупность событий (и действий героев), совершающихся в произведении,[6] применительно к «Траве забвения» нуждается в конкретизации. Дело в том, что в этой книге почти нет событий и очень мало действий героев в обычном понимании этого слова. В то же время в «Траве забвения» нетрудно найти «связи, противоречия, симпатии, антипатии и вообще взаимоотношения людей — истории роста и организации того или иного характера, типа», что прежде всего включил в свое понятие сюжета Горький.[7] Возникает противоречие: согласно одному определению, сюжет в «Траве забвения» крайне скуден и еле различим, согласно другому — он существует здесь в совершенно полноценном виде. Очевидно, перед нами произведение, в котором взаимоотношения людей и характеры выражены через не совсем обычный сюжет, представляющий собой не только «совокупность событий и действий героев», но и что-то еще. Многочисленные диалоги и монологи в «Траве забвения» наводят на мысль: не являются ли слова героя таким же полноправным сюжетным средством раскрытия его характера, как и физические действия? О том, что слово в книге [8] — это тоже своего рода действие и поступок, писал А. Н. Толстой.[9] Они существовали для него нераздельно, в единстве и составляли одно понятие — жест. «Не берите этого в грубом смысле, — предупреждал писатель. — Иногда жест — это только неосуществленное желание жеста». А. Н. Толстой дал название тому трудноуловимому моменту, когда внутреннее состояние героя еще не выразилось словом или действием, но уже стало определенным волеустремлением, готовностью к выражению, «желанием жеста». Что за ним последует — слово или поступок — разница не так уж велика. И то и другое, если верно угадан жест, одинаково хорошо выразит характер.

Речь изображает героя так же, как и его поступки, ибо слова — это те же его действия, его речевые жесты, выражающие движения воли, чувств, мыслей. Речь сюжетна и неотделима от сюжета.

В. В. Кожинов рассматривает сюжет как живую последовательность всех многочисленных и многообразных действий, изображенных в произведении.[10] Здесь имеются в виду не только движения предметов и людей, но и все те внутренние движения, о которых упомянуто выше.

Именно такое понимание сюжета помогает обнаружить его в книгах лирико-документального жанра. Его основным признакам — прямое обращение к читателю, документализм, ассоциативность — отвечает новая проза В. Катаева и «Трава забвения» в частности.

Первое, что отличает «Траву забвения», в чем ее необычность, — она похожа на беседу, на разговор. Эта иллюзия поддерживается на протяжении всей книги частыми переходами от темы повествования к мыслям и чувствам рассказчика, от рассказа к исповеди, от эпоса к лирике. Именно с разговорностью «Травы забвения» связана главная особенность ее сюжета. Основным «действием» в сюжете становится речевой жест главных героев книги и прежде всего слово В. Катаева, выступающего тут на правах действующего лица. Нетрудно заметить, что В. Катаев в «Траве забвения» не только повествует, но и говорит как герой книги, совершая непрерывные перемещения по оси «автор — герой». Это достигается тем,

---

[6] См.: Ф. М. Головенченко. Введение в литературоведение. М., 1964, стр. 119; Л. И. Тимофеев. Основы теории литературы. М., 1963, стр. 149.

[7] М. Горький, Полное собрание сочинений в тридцати томах, т. 27, Гослитиздат, М., 1953, стр. 215.

[8] Имеется в виду только слово монолога и диалога. Необходимо также отграничивать собственно монолог автора как героя книги от монологического по форме повествования.

[9] См.: А. Н. Толстой. Художественное мышление. Изд. «Советская Россия», М., 1969, стр. 124—125.

[10] В. Кожинов. Сюжет, фабула, композиция. В кн.: Теория литературы. Изд. «Наука», М., 1964, стр. 422. В этой статье более подробно освещен вопрос о сюжетном значении речи героев в литературном произведении.

lib.pushkinskijdom.ru

что традиционное повествование от первого лица переходит в монолог автора, обращенный непосредственно к читателю. В результате рассуждение превращается в образ. Даже там, где авторское сознание, оттеснив собою тему, занимает весь передний план, перед читателем по-прежнему изображение, но чего? «Сколько раз до сих пор я видел обыкновенного уличного шарманщика, но только теперь, взглянув на него глазами Бунина, понял, что и шарманщик поэзия, и его обезьянка поэзия, и дорога от Одессы на Фонтан тоже поэзия» (стр. 272).

Это не изображение уличного шарманщика, обезьянки и дороги от Одессы на Фонтан, хотя эти образы и возникают в воображении. У автора тут просто иная цель: он мыслит. Однако это не просто рассуждение — это и изображение мысли. Мысли, материально воплощенной в живую речь героя книги.

Лирической прозе зачастую свойственно слово звучащее, произнесенное автором-героем, рассуждающим вслух, слово-жест.

В раскрытии характеров других героев «Травы забвения» также основное средство — их высказывания, речь. Остроты Маяковского, чтение своих стихов Буниным, многочисленные беседы автора с этими героями — вот те «движения», с помощью которых прежде всего изображены эти люди в книге. Событийная сторона — поступки героев, их судьбы — лишь дополняет изображение, не составляя логически последовательной цепи традиционного сюжета (биографии Бунина и Маяковского читателю и без того достаточно известны). Она подчиняется логике авторского размышления, строго целенаправленному движению мысли.

Центральными событиями книги становятся перипетии спора в душе В. Катаева, вызванного его соприкосновенностью к судьбам Бунина и Маяковского, и этот спор имеет свою последовательность. В «Траве забвения» намечается сюжетный параллелизм: сюжет внутренних движений (авторская речь, речь героев, стихи; назовем его внутренним сюжетом), имеющий логическую последовательность на протяжении всей книги, и традиционный сюжет внешних движений (описание действий, поступков, эпизодов из жизни героев), не имеющий логической и причинно-временной последовательности, подчиненный логике развития внутреннего сюжета.

В двойственности сюжета выражается двойственность лирико-документального жанра, сочетающего элементы лирики и эпоса. Авторские переживания, раздумья высказаны непосредственно, как в лирическом стихотворении. Не случайно так органично врастают в текст стихи. В то же время автор-лирик остается автором-рассказчиком, автором эпического повествования.

Благодаря внутреннему сюжету ощущение биографического факта как далекого прошлого сменяется ощущением его как настоящего, которое вместила в себя личность размышляющего автора. Наряду с ритмом повествовательного времени появляется ритм истории. Именно в этом ритме живут и «действуют» необычные персонажи внутреннего сюжета — мысли и чувства главных героев книги (Катаева, Бунина, Маяковского). Они возникают, борются, терпят поражение, поверяются историей.

Внешний и внутренний сюжеты не только представляют собой две последовательности разных движений (внешних и внутренних) — это еще и два различных способа обобщения. Внутренний сюжет обобщает не события жизни, не жизненный случай, а то, что происходит во внутреннем мире автора, осмысляющего и переживающего эти события.

Каков же внешний сюжет «Травы забвения»? Как уже упоминалось, В. Катаев не только размышляет и делится своими чувствами как герой книги. Он еще и рассказчик, повествующий о событиях, поступках, внешних жестах героев. Так, например, начиная от привычки Бунина класть ногу на ногу и кончая переездом его из красной Москвы в белогвардейскую Одессу и затем эмиграцией в Париж — все это внешние движения, раскрывающие образ Бунина.

Для внешнего сюжета «Травы забвения» свойственна скупость на события. Он соткан, в основном, из движений, тонко выражающих своеобразие характера:

«Бунин взглянул на нас строго-официально и с далекого расстояния протянул нам вытянутые руки — одну мне, другую Вовке Дитрихштейну, — но не для рукопожатия, а для того, чтобы взять наши стихи... Повинуясь неподвижному взгляду Бунина, мы вложили в его протянутые руки свои сочинения... Бунин велел нам явиться через две недели, корректно поклонился одной головой, давая понять, что аудиенция окончена, и удалился...» (стр. 253).

Что же, собственно, произошло на 200 страницах книги, которая читается с таким интересом и в которой, кажется, непрерывно что-то происходит? Встречи Вали Катаева с Буниным, когда они беседуют, сидя на «венских стульях, гнутых, легких, звонких, как музыкальные инструменты» или на ступеньках веранды, да еще едят холодные голубцы, «золотистые, немного пригоревшие, застывшие в сале»? Неудавшееся выступление Бунина, его отъезд?

Не намного щедрее на события и глава о Маяковском, где рассказано всего об одном вечере, проведенном поэтом в гостях у Катаева, да еще, в виде отступлений, несколько (не более 10) эпизодов из жизни Маяковского.

lib.pushkinskijdom.ru

Однако произошло в книге очень много. Мы имеем в виду и духовную драму Бунина, не принявшего революцию и потерявшего Родину; и сложную судьбу Маяковского, и идейное формирование, духовную эволюцию самого В. Катаева. Раскрыто все это главным образом во внутреннем сюжете.

Каждый из сюжетов имеет свои конфликты. Во внешнем сюжете происходит столкновение объективных сил революции и мира Бунина; Маяковского и сил, враждебных революции (бюрократизма, косности, мещанства). Внутренний сюжет раскрывает эти столкновения через сопереживание и осмысление их Катаевым. Его духовный мир становится ареной конфликтов внутреннего сюжета. Основной из них — необходимость выбора между двумя самыми дорогими сердцу, но непримиримо разными учителями. Подтвердим все сказанное конкретным анализом текста.

Вот перед нами течение внутреннего сюжета в «чистом виде». Автор непосредственно развивает мысль, изображая ее речевым жестом:

«...Муравей, ползущий по цветку, не имеющему имени, переползает на мой подставленный палец, который для него, может быть, представляется продолжением цветка, потом он ползет по моей обнаженной, соленой от морской воды руке, пробирается в дебрях волосков, ощущает лапками мою теплую, загоревшую на солнце эпидерму и все же не может по этим ничтожным частностям представить себе все мое неизмеримо громадное, сложное тело, все его тайны, тысячи, миллионы его нервных узлов, зрительных, обонятельных механизмов, мозговых центров — словом всего меня... Я ползу по волосатой руке громадного мирозданья, но я отличаюсь от муравья хотя бы тем, что не похож на нотный знак; тем, что у меня есть фантазия, тем, что я могу назвать вечность вечностью, а время назвать временем, хотя и не знаю, что это такое» (стр. 370).

Вся специфика катаевского образа в «Траве забвения» видна в этом отрывке, как в капле воды. Перед нами образ-мысль, обращенный прямо к сознанию читателя.

Внешний сюжет выполняет в книге роль «муравья, ползущего по цветку», он несет с собой необходимый образу материал, жизненную реальность и индивидуальность биографического факта.

Вот пример движения внешнего сюжета. Предмет повествования выступает тут непосредственно перед читателем и не окружен невещественной оболочкой анализирующего сознания. Оно как бы временно покидает текст, оставляя читателя наедине с объективной действительностью: на оси «автор—герой» В. Катаев занимает сейчас положение «автор».

«— Ваня, к тебе! — крикнул толстячок московской скороговоркой.

— Кто именно? — послышался голос из-за двери.

— Молодые поэты.

— Сейчас.

И на пороге террасы, пристегивая заграничные подтяжки, появился сам академик Бунин, мельком взглянул на нас и тотчас скрылся, а через минуту снова вышел уже в другом ритме и вполне одетый... Хорошо сшитые штучные брюки. Английские желтые полуботинки на толстой подошве. Вечные. Бородка темнорусая, писательская, но более выхоленная и заостренная, чем у Чехова. Французская...» (стр. 252).

Мы опять узнаем прежнего Катаева, его зоркость, мастерство детализации.

Однако уже в течении внешнего сюжета рассказчик «Травы забвения» обнаруживает склонность не просто описывать и повествовать:

«— Здравствуйте, — сказал я, прокашлявшись.

Он нервно вздрогнул всем телом и вскинул свою небольшую красивую голову с точеным, слегка горбатым носом и совсем маленькой серебристой бородкой: настоящий европейский писатель, красавец, человек из какого-то другого, высшего мира; с такими людьми я еще никогда не встречался, сразу видно: утонченный, изысканно-простой, до кончиков ногтей интеллигентный, о чем свидетельствовали домашний батистовый галстук бантом, вельветовая рабочая куртка, янтарный мундштук, придавая ему нечто в высшей степени художественное» (стр. 261).

Катаев словно хочет проникнуть в самую сущность описываемого, исчерпать его смысл, определить, дать точное имя, «назвать миллионы существ, понятий, вещей, окружающих» его. Пластика и нарочитая подробность описаний, зоркость изобразителя, унаследованная от самого Бунина, знаменитая катаевская метафоричность — все это не ново и свойственно катаевскому стилю вообще. И быть может, аналитизм «Травы забвения» и есть естественное развитие такого стиля. Каждый из виртуозных тропов писателя так и напрашивается на сравнение с маленькой операцией со скальпелем в руках. Цель: вскрыть новый смысл предмета, неожиданный и оригинальный.

Емкому катаевскому восприятию вещей бывает тесновато даже в катаевском слове, в волшебно застывшем катаевском образе. Ему всегда не хватает «запаса слов» и времени высказаться. Сознание, бьющееся напряженным пульсом в каждой строчке подробных метафорических описаний, поджидает случая, чтобы выйти из берегов и занять собою передний план. Хронометр катаевского повествования,

lib.pushkinskijdom.ru

часто дававший перебои, замедленный еще в «Белеет парус одинокий» и «Время, вперед!», здесь вовсе останавливается. Подводное течение внутреннего сюжета выходит на поверхность:

«Я был весь, без остатка, поглощен рассматриванием спелого красного цветка, тронутого первыми признаками разложения. Пожелтевшие зубчики преградили путь осы в темно-красную середину агонизирующего цветка, где как бы горел угрюмый огонь войны, грядущей революции, приближение которых было еще вне моего сознания. Другой цветок уже был мертв, и по его мертвой плоти ползали маленькие рыжие муравьи, поднимавшиеся цепочкой по гипсовой балясине балюстрады.

Я снова вижу этих маленьких хрупких муравьев, и они мне кажутся теми же самыми. А может быть, они и есть те же самые — вечные, бессмысленные, такие хрупкие и недолговечные муравьи, инстинктивно ищущие в громадном непознаваемом мире тело цветка. Но как он называется? Теперь-то я знаю, но тогда я еще не знал.

Я заметил, что человека втрое больше мучает вид предмета, если он не знает его названия» (стр. 269).

Для всей книги очень показательна сцена, начинающаяся словами: «Грустный золотистый день в конце лета. Мы провели его вдвоем, одни в опустевшей даче...» (стр. 290).

Сменяемость внутреннего и внешнего сюжетов в ней прослеживается особенно хорошо. Ощущается их взаимодействие, рождающее лиризм и глубину изображения. Взаимопереход сюжетов, чередование сдержанных, профессионально-бесстрастных описаний, в которых преобладает предметно-пластическая деталь, с полными искреннего чувства восклицаниями, показывающими самую сущность этих описаний («Кто вернет мне эту ночь!»), сплетение очень разных эпизодов (за простым, по-детски несерьезным и милым рассказом о том, как учитель и ученик ели голубцы и компот прямо из кастрюли, следует вполне «серьезная» ночная беседа, сопровождающаяся декламацией стихов) — именно это служит основой образной системы «Травы забвения» и составляет ее художественное обаяние.

Экспериментальный стиль «Травы забвения» не есть выражение авторского произвола. Ассоциативная проза не менее, чем любой другой жанр, требует вкуса и чувства меры, несмотря на кажущуюся абсолютную свободу автора. Монтаж ассоциаций свободен от причинно-временных связей в изображении характеров и обстоятельств, но подчинен другой последовательности, иной организации.

Ассоциативная проза копирует прерывистость работы сознания, моделирует полет мысли и течение чувства, заимствуя ритм и мозаичность этих процессов для своей формы. Но она не служит для воспроизведения всех нюансов творческого процесса так же, как традиционный сюжет не предназначен для воспроизведения точных подробностей изображаемых событий. Цель остается прежней: выразить идею произведения. Именно этому служит прием ассоциаций, наряду с документальной заданностью рассказа и прямым обращением к читателю. Причем эти приемы в лучших произведениях художественно-документальной литературы неразделимы.

Пресловутый мовизм, истолковывающий ассоциативную прозу как отталкивание от всяких форм, как прозу без правил, напоминает о себе и в «Траве забвения». Злоупотребление свободой ассоциативной прозы приводит к упражнениям в оригинальности, которые едва ли способствуют раскрытию темы и идеи книги. Сами по себе яркие и интересные отрывки делаются неорганичными в контексте книги. Таков сон-видение Рюрика Пчелкина. Вообще в целом глава о Рюрике Пчелкине не представляется удачной. Достоверный факт и вымысел сочетаются в ней чересчур искусственно, причем неожиданное отступление от документальной заданности вряд ли оправдано и идет скорее от мовистского принципа «пишу как хочу».

Документализм как залог достоверности художественного факта и ассоциативность как основа достоверности в изображении самого творческого процесса вообще трудно разделимы. Их объединяет стремление художника запечатлеть «беспорядок жизни и человеческой мысли».[11] Эта «поразительно глубокая новаторская идея Л. Толстого» не случайно привлекла внимание писателя, обратившегося к лирико-документальной прозе.

Композиционное соединение воспоминаний о Бунине с воспоминаниями о Маяковском не требовало хитроумной беллетризованной вставки. Без приключений Рюрика Пчелкина и буддийского Чойжин-храма можно было обойтись. Это становится очевидным при анализе конфликтов, двигающих необычный сюжет «Травы забвения».

Своеобразие сюжета «Травы забвения» — это и своеобразие коллизии. Коллизия книги — столкновение мира Бунина и мира Маяковского в душе Катаева, главного героя произведения, определяется объективно-историческими противоречиями

[11] В. Катаев. Не повторять себя и другого. «Литературная газета», 1972, 1 января.

lib.pushkinskijdom.ru

этих миров. Прослеживая ее, попробуем убедиться, что автор не ограничивает свою задачу проникновением в сферу души как своего рода микрокосм. Через духовные процессы он стремится понять смысл грандиозных общественно-исторических событий, которые определяют внутренние мотивы характеров героев, их «движущий пафос» (выражение Гегеля).

Кроме того, мы убедимся и в том, что сюжет «Травы забвения» не только существует, но и искусно построен, т. е. в данном случае можно говорить о технике сюжетостроения.

Тема Маяковского возникает во внутреннем сюжете задолго до появления самой фигуры Маяковского:

«Я даже не запомнил фамилии футуриста, написавшего эти строчки, но картина порта, созданная его могучим воображением, навсегда врезалась в память где-то рядом с поплавком бунинской чайки» (стр. 275).

Возникает она сразу в сопоставлении с темой Бунина. Пока что это сопоставление касается только манеры изображения. Волшебный реализм Бунина с его пластикой, простотой и филигранностью и «поразительно верное», «проникающее в глубины подсознательного» описание порта неизвестного футуриста. Два разных художественных видения двух великих мастеров. Ученик Бунина, «бунинский» Катаев, поклонявшийся своему учителю, который открыл ему глаза на мир подлинной поэзии, передал свое уникальное зрение художника, тогда еще и не подозревал, каким ограниченным окажется это зрение в условиях бурно изменяющегося мира. «Опишите воробья», «опишите девочку», — советовал ученику учитель. Но девочка станет «девушкой из совпартшколы», и «золотое перо» академика словесности будет уже бессильно описать ее. Только смутно предчувствовал это тогда молодой поэт Валя Катаев.

Два разных художественных видения постепенно обнаруживают свою природу. Уходящий патриархально-дворянский мир Бунина, мир «антоновских яблок» и новый, идущий ему на смену, мир революции. Сопоставление переходит в противопоставление, но опять же в движении внутреннего сюжета, в сознании В. Катаева, наполненном стихами. Вот грустные бунинские строчки, в которых меланхолия скрывает «Отчаяние. Боль. Ужас»:

«Большая муфта. Бледная щека... Кузмин, прочтите новый триолет... Скучна, беспола и распутна...»

«Где ты теперь? Дивуешься ль волнам зеленого Бискайского залива меж белых платьев и панам?.. Скажи поклоны князю и княгине. Целую ручку детскую твою за ту любовь, которую отныне ни от кого я не таю» (стр. 278).

А вот другие стихи, тоже полные отчаяния, боли, ужаса, но рядом с тихой и глубокой бунинской грустью — это бешеная энергия стихии, это ветер с полей сражений:

«Вечернюю! Вечернюю! Вечернюю! Италия! Германия! Австрия! И на площадь, мрачно очерченную чернью, багровой крови пролилась струя!»

«Звонок. Что вы, мама? Белая, как на гробе глазет. Оставьте! О нем это, об убитом, телеграмма. Ах, закройте, закройте глаза газет!» (стр. 280).

И если все два года разлуки Катаев не переставал «даже на наблюдательном пункте» думать о Бунине, то и строчки Маяковского он «пронес в душе через всю войну». Душа молодого поэта уже не принадлежала безраздельно любимому учителю.

Мир Маяковского наступал. В Одессе уже побывали красные. Бунин своими глазами увидел их, отнимающих у него Россию:

«К особняку подошел отряд вооруженных матросов и солдат особого отдела. Увидев в окно синие воротники и оранжевые распахнутые полушубки, Вера Николаевна бесшумно сползла вдоль стены вниз и потеряла сознание... Бунин, резко стуча каблуками по натертому паркету, подошел к дверям...

— Если хоть кто-нибудь осмелится перешагнуть порог моего дома... — не закричал, а как-то ужасно проскрежетал он, играя челюстями и обнажив желтоватые, крепкие, острые зубы, — то первому же человеку я собственными зубами перегрызу горло, и пусть меня потом убивают! Я не хочу больше жить!» (стр. 325).

Во внешнем сюжете книги приход особистов является кульминационной точкой конфликта Бунин — революция. Во внутреннем сюжете напряжение только нарастает. После того как Катаев с бесстрастностью профессионала-литератора рассказал об этом драматическом эпизоде, действие вновь переходит во внутренний план:

«Мне тут же вспомнились строки его стихов: „...Веди меня, вали под нож в единый мах — не то держись: зубами всех заем, не оторвут!“ И я ужаснулся» (стр. 325).

Наступление революции стоит за той глубокой драмой Бунина, которая развертывается на страницах книги в рамках внутреннего сюжета:

«Достаточно перечислить одни лишь названия бунинских стихотворений того времени: „Орда“, „Шестикрылый“, „Скоморохи“, „Казнь“, „Чернец“, „Матфей Прозорливый“, — чтобы понять, что делалось тогда в душе Бунина...

lib.pushkinskijdom.ru

Если стихи поэта есть некоторое подобие его души, а это, несомненно, так, в том случае, конечно, что поэт подлинный, — то душа моего Бунина... корчилась в адском пламени, и если Бунин не стонал, то лишь потому, что все-таки еще надеялся на близкий конец революции» (стр. 287).

Для Бунина революция была катастрофой — он не мог принять нового мира, потому что весь принадлежал старому; для Катаева же она стала определяющим моментом в его духовном росте, идейной эволюции. Он складывался как гражданин и писатель вместе с новым миропорядком, и поэтому коллизия двух миров не приняла для него трагического оборота.

«Я продолжал бывать у Бунина, хотя было ясно, что наши дороги расходятся все дальше и дальше. Я продолжал его страстно любить. Не хочу прибавлять: как художника. Я любил его полностью, и как человека, как личность тоже» (стр. 327).

Но если прежде страницы, повествующие о встречах, которых ученик ждал «с нетерпением, доводящим почти до полного безумия», были полны любования Буниным-человеком, восхищения Буниным-художником, то теперь появляется тема разногласия:

«„Ну, посудите сами, как это интеграл может дышать, да еще не где-нибудь, а в стальных машинах. Дичь какая-то. Декадентская чушь“.

Я пришел в смятение, потому что уже давно и тайно от Бунина был влюблен в Блока, и если первая книга, которую я просил мне купить, была стихотворения Бунина, то вторая, которую я купил сам, на свои собственные деньги, была „Снежная ночь“ Александра Блока» (стр. 319). Признаваться в том, что с учителем их разделила революция, Катаеву мучительно и по сей день:

«Увы, как это ни больно, но теперь мне стало совершенно ясно, что Бунин именно испугался революции. Я думаю, в этом страхе перед революцией была главная трагедия Бунина, которую я наблюдал в годы, о которых пишу» (стр. 321).

Бунин уехал. На этом рассказ о нем кончается и нужно ставить точку. Но это не книга о Бунине. Это книга об эпохе, исследуемой на примере двух судеб, воплощающих ее противоположности.

Тень Маяковского на первых же страницах произведения встает где-то рядом с реальной фигурой Бунина. Сперва это автор потрясшего Катаева изображения порта, неизвестный футурист, из тех, кого Бунин считал «уголовными типами», «беглыми каторжниками». Затем это поэт с уже хорошо известным рассказчику именем — Владимир Маяковский, — написавший новые стихи «Мама и убитый немцами вечер», окончательно покорившие В. Катаева. Произнести это имя при Бунине было кощунственно. И напротив. Но оба поэта были дорогими сердцу Катаева людьми, и если миры Бунина и Маяковского разделяла пропасть, то в душе Катаева они были рядом. Для любви не существует демаркационных линий, хотя идейно Катаев и Бунин вскоре окажутся на разных баррикадах.

Итак, всем ходом повествования читатель подготовлен увидеть другого кумира В. Катаева, правофлангового поэта революции.

Воспоминания о Маяковском вставлены в хитроумную композиционную раму. Перед нами последняя встреча Катаева с Маяковским на квартире поэта в Гендриковском переулке накануне трагедии. Сперва они беседуют в ожидании приглашенных на вечеринку друзей. Далее следует сцена вечеринки, в которой прекрасно передана внутренняя борьба в душе Маяковского, затем известие о самоубийстве поэта и похороны.

Пока распрямляется мощная пружина конфликта, вводится ряд мыслей, воспоминаний, умело выбранных и расставленных эпизодов из жизни Маяковского, ярко очерчивающих монументальный и интимно-человеческий образ поэта и объясняющих причины его трагедии.

Во внешнем сюжете, не связанном здесь с коллизией «Травы забвения», можно снова проследить весь традиционный цикл: экспозиция (приход Маяковского к Катаеву), завязка: «В этот день он острил скорее по привычке. Мне показалось, что нынче он что-то невесел, озабочен, будто все время прислушивается к чему-то» (стр. 383). Кульминация — вечеринка, переписка с Полонской, сцена прощания, развязка — выстрел в Гендриковском переулке, о котором Катаев узнает по телефону. Эпилог — сцена в пивной на Никольской, похороны Маяковского.

Во внутреннем сюжете продолжается напряженный анализ, начатый в первой части книги. Он достигает наивысшего напряжения в заключительной ее части, когда уже утихли все бури внешнего действия, и автор рассказывает о посещении парижской квартиры Бунина спустя сорок лет:

«У них у обоих учился я видеть мир — у Бунина и у Маяковского... Но мир-то был разный» (стр. 433).

Мир менялся, а учитель остался прежним, и его уникальная зоркость стала слепотой, потому что нельзя было смотреть прежними глазами на новый мир, невозможно было верно увидеть мир непринятый, непонятый, чужой.

«„Опишите воробья, опишите девочку“. Но что же получилось? Я описал девочку, а она оказалась „девушкой из совпартшколы“, героиней Революции. А Революции меня учил Маяковский. „Опишите Магнитогорск. Время, вперед!“

lib.pushkinskijdom.ru

И девушка из совпартшколы, вернувшись из Монголии, превратилась в бригадира бетонщиков и прошла по лесам коксохима в кожаной старой куртке и выгоревшей на степном солнце красной косынке» (стр. 432).

Да, тут нужно иное видение, иной пафос. Так от различия манеры изображения, о котором говорится на первых страницах книги, жизнь привела двух гениальных художников к разному видению мира. Одно: в исторической перспективе, с пониманием социальных масштабов происходящего, с чувством восхищения эпохой, означавшей «к векам коммуны сияющий перевал», и другое: «Писать! Вот о крышах, о калошах, о спинах надо писать, а вовсе не затем, чтобы „бороться с произволом и насилием, защищать угнетенных и обездоленных, давать яркие типы, рисовать широкие картины общественности, современности, ее настроений и течений!“» (стр. 431).

Писатель, не понявший Родины, не увидевший того, что в ней произошло, лишился ее. Вместе с ней он лишился и своих читателей:

«— Поймите, как это страшно: великий писатель, который не имеет читателей. Зачем он уехал за границу? Ради чего?

— Ради свободы и независимости, — строго сказал Нилус.

Я понял: Бунин променял две самые драгоценные вещи — Родину и Революцию — на чечевичную похлебку так называемой свободы и так называемой независимости» (стр. 431).

Неразрывность, диалектическую связь понятий художника и гражданина утверждает книга.

Мало описать явление внешне, пусть даже мастерски, по всем правилам изобразительного искусства. Нужно раскрыть его сущность, уловить его в развитии, т. е. разглядеть во всех сложных связях со временем. Конец художественному творчеству, если оно превратится в «простую привычку изображать, в гимнастику воображения» (стр. 434). От взгляда художника не должна ускользнуть «душа» явления, его внутренняя красота, и для этого бывает мало даже бунинской зоркости. Для этого нужно, чтобы описываемое явление находило отклик в душе художника. Только тогда созданное им будет волновать умы и сердца. Революция не нашла отклика в душе Бунина, и это поставило предел уникальной бунинской наблюдательности. Быть современным, жить своим временем и быть активным участником совершающегося, сочувствовать, сопереживать лучшим веяниям времени — такова идея «Травы забвения», таковы высокие требования, которые ставит эта книга перед художником.

В. И. МАЛЫШЕВ

НОВЫЕ ПОСТУПЛЕНИЯ В СОБРАНИЕ ДРЕВНЕРУССКИХ РУКОПИСЕЙ ПУШКИНСКОГО ДОМА

Древлехранилище Пушкинского дома в прошедшем 1972 году пополнилось 201 рукописью XVI—XX веков. 105 были доставлены экспедициями, пять переданы из фондов Рукописного отдела ИРЛИ (из архивов П. Г. Базанина и А. Н. Зуева), четыре приобретены с помощью магазина № 53 «Старая книга», благодаря дружескому содействию его товароведа Г. А. Хайкина. Остальные 87 рукописей получены от коллекционеров и любителей старины из многих наших городов.

Основу Древлехранилища составляют территориальные собрания, созданные из рукописных материалов, найденных в определенных районах нашей страны. Самое большое и ценное из них — Печорское. Оно насчитывает 887 рукописей XV—XIX веков и является важным источником сведений о культуре и быте русского населения обширного Печорского края. Ни в одном другом нашем территориальном собрании не представлена в таком полном виде местная рукописная традиция с ее репертуаром, собственным литературным творчеством, с ее многочисленными переписчиками, владельцами библиотек и читателями. Все это свидетельствует о незаурядных способностях крестьянского населения Печоры, о его большой тяге к знаниям и любви к книге. Можно смело сказать, что Печорское собрание коренным образом изменило ранее существовавшее представление о местных жителях как о сплошь темной и неграмотной массе.

Приятно поэтому отметить, что это замечательное собрание получило в прошедшем году новое ценное и самое значительное по объему пополнение — 47 рукописных книг XVII—XX веков. Они были найдены в Усть-Цилемском районе Коми АССР, давшем наибольшее количество рукописей в Печорское собрание, археографической экспедицией филологического факультета Ленинградского университета (слушатели семинара Н. С. Демковой) в составе Е. В. Афанасьевой,

lib.pushkinskijdom.ru

Н. М. Герасимовой, Н. А. Макаровой, Т. А. Махновец, Е. К. Пиотровской, Е. М. Шварц и Л. В. Ярошенко. Участники экспедиции побывали, кроме села Усть-Цильмы и окружающих его селений, во многих населенных пунктах по рекам Пижма и Цильма — притокам Печоры и в деревнях по самой реке Печоре, т. е. прошли по тем самым местам, в которых после стольких поездок археографов рукописные находки, казалось бы, были исключены. Однако старание и юношеский задор участников экспедиции оправдали себя.

Чем же на этот раз порадовал нас Усть-Цилемский район?

Привлекает внимание сборник 1709 года, составленный некиим изографом (художником) Антонием, скрывшим свое имя в тайнописи. Он содержит таблицы и изображения рук для вычисления всевозможных календарных и астрономических данных, дат, лунного, солнечного и звездного течения, индиктов, пасхалий, часов и т. п., с подробным указанием, как производить вычисления, и толковыми примерами. В сборнике также собраны схоластико-философские статьи об истинной мудрости, об этике мудреца, о диалектике, о пользе учености и чтения, о разных календарях (языческом, римском и т. д.) и по многим другим областям знаний. Судя по содержанию, владелец этого сборника был любознательный и начитанный человек, с широким кругом интересов. Он, между прочим, был знаком с сочинениями вольнодумца и еретика XV века дьяка Федора Курицына. Не случайно поэтому на рукописи оказалась такая приписка: «Аще кто восхощет много знати, тому не подобает много спати, но всегда подобает ум бодр держати».

Несомненную ценность также представляет сборник сочинений Андрея Денисова, одного из крупнейших выговских публицистов XVIII века. В нем объединены высказывания этого писателя по вопросам этики и морали. Тексту предпосланы краткая биография Денисова и его изображение в красках и золоте. Рукопись оформлена в поморском стиле, написана в самом Выговском общежительстве в начале XIX века. В таком виде она встречается очень редко (это едва ли не второй известный список).

В других сборниках XVIII—XIX веков, которых привезено около десятка, можно найти «Газету из ада» (сатира на общественные порядки), стихотворную сатиру о табаке, сочинения славянских и русских писателей — Кирилла Философа, Максима Грека, протопопа Аввакума (отрывки из Книги бесед и 5-й челобитной), инока Авраамия, выговцев Андрея и Семена Денисовых, Пахомия (последнего — Житие Корнилия с добавлением рассказов о патриархе Никоне). Имеются повести из Киево-Печерского патерика, Великого Зерцала, Пролога, Старчества, апокрифические и гимнографические произведения и немало различных слов, поучений, сказаний, в том числе попадаются и русского происхождения (о полезности чтения книг, против ленивых, сребролюбцев, пьяниц и т. д.).

Из произведений, отражающих историю Печорского края, его культуру и быт, отметим повесть Ивана Филиппова о самосожжении в Великопоженском ските в 1744 году, два списка Великопоженского синодика, дополняющих первое произведение рядом важных сведений о составе местного населения, участвовавшего в заселении реки Пижмы. Сюда также относится компилятивный труд усть-цилемских книжников XIX века «Миробытная история с древнейших времен». С поздней печорской рукописной традицией связано более десятка рукописей третьей четверти и конца XIX века, переписанных известным усть-цилемским книгописцем Иваном Степановичем Мяндиным. Все они выполнены характерным только для этого писца полууставным почерком и являются еще одним лишним свидетельством его огромной плодовитости как переписчика книг и разнообразия его книгописного репертуара. Определенный интерес для историка культуры могут иметь многочисленные записи, приписки, пометы на усть-цилемских рукописных книгах, сделанные местными крестьянами. В них содержатся самые разнообразные сведения (о ценах на продукты, вскрытии рек, народные приметы, оценки прочитанного, заметки летописного характера и др.).

В заключение характеристики печорских находок назовем повести о Зосиме и Савватии соловецких, об Александре Ошевенском (каргопольском) и два походных орнаментированных месяцеслова XVIII века, заменявших в старину календари. И закончим указанием на любопытное, бесхитростно написанное жизнеописание Ивана Внифатьевича (кольского). Он был простой человек, родом с Кольского полуострова, прожил бо́льшую часть жизни (в первой половине XVIII века) на Канином Носе, на промыслах. Это произведение было известно только на Севере и сохранилось в немногих списках.

Возросло на 28 рукописей XVI—XX веков и наше второе по величине территориальное собрание — Карельское. Рукописи были разысканы Г. В. Маркеловым и В. К. Зиборовым в районах Архангельской области, прилегающих к Карельской АССР и входивших ранее в состав Олонецкой губернии.

Из карельских приобретений выделяются сборники и сборные рукописи XVII—XIX веков, весьма разнообразные по содержанию. В них имеются повести из Степенной книги (о создании Царьграда), Хронографа (об Оригене), Великого Зерцала, статьи из «Пчелы», произведения Максима Грека («Толкование неудобопознаваемым речем» и «Слово против Самуила Евреина»), дьякона Федора («О попах»).

lib.pushkinskijdom.ru

легенда о крестном сыне (полный и исправный текст, подготовлен к печати Г. Г. Малютиной). Есть старообрядческие повести о Петре и Евдокиме, о патриархе Никоне, краткие биографические сведения об Александре Свирском (из «Летописца»), краткий греко-русский словник и многочисленные слова, поучения, похвалы, наставления, несколько апокрифов и др. В сборниках стихов, наряду с широко известными текстами, находятся редкие произведения — такие как «О прекрасной весне», о любви, о Соловецком монастыре и др. Немало среди статей сборников старообрядческих сочинений XVII—XIX веков полемического и догматического содержания, писаний странников-бегунов с характерными для их идеологических воззрений темами.

Историка русской книги заинтересует Евангелие-апракос (недельное) первой четверти XVI века, написанное хорошим полууставным почерком. Сохранился переплет того времени и украшения на нем («наугольники», «жуковины» и т. д.). Интересен малый Часослов XVII века. Календарные статьи его расписаны изображениями птиц, а на листе 66 находится приписка против пьянства: «вино — ярость змеина и питие — яд аспида». Кстати сказать, «омраченному пьянству», осуждению пропоиц посвящено несколько статей в сборниках. Пьянство расценивается здесь как тяготейшее бедствие. Для краеведа полезными будут краткие воспоминания Петра Степановича Третьякова, крестьянина деревни Халуй под Ошевенском. Автор описывает начало войны 1914 года, первые мобилизации в деревне, разгульную жизнь монахов Ошевенского монастыря во главе с игуменом Антонием, и др.

Северодвинское собрание в прошедшем году не имело таких больших пополнений, как в предыдущие годы, но все же и оно заметно увеличилось. 11 рукописных книг XVIII—XX веков в него были доставлены с Двины в июле 1972 года В. П. Бударагиным, Д. М. Буланиным и А. Х. Горфункелем. Кроме того, оттуда же они привезли остаток архива известного нижнетоемского писца, рисовальщика и книголюба Василия Ивановича Третьякова (14 рукописей). Аспирант Ленинградского университета В. А. Смирнов передал 4 небольшие тетрадки позднего времени с произведениями древнерусской письменности (найдены в придвинских селениях). Семья московских художников — И. А. Бочкова и А. В. Артемьев — подарила сборник XVIII века, привезенный из Архангельска.

Северодвинские рукописи содержат повесть «о омраченном пьянстве» (XVIII век), отрывок из Беседы Сергия и Германа Валаамских (XVIII век), отрывки из сочинений Максима Грека, протопопа Аввакума (из Книги бесед), апокрифические произведения, духовные стихи, стихотворения чуриковцев, послания патриарха Мелетия к князю Константину Острожскому и др. Можно найти также несколько орнаментированных текстов XIX века, несколько рукописных книг с характерными записями и приписками. В архив В. И. Третьякова входят древнерусские рукописи культового содержания, служившие переписчику оригиналами, его записные книжки за 1911—1916 годы, два его письма «к братии» и несколько его рисунков на духовно-нравственные темы, исполненные карандашом и чернилами. Материалы получены от его родственницы А. Г. Третьяковой.

Красноборское собрание увеличилось на 26 рукописей XVI—XX веков. Из них 19 привезены экспедицией (В. П. Бударагин, Д. М. Буланин и А. Х. Горфункель), 6 подарены московским ученым искусствоведом В. Н. Сергеевым и одна получена от жителя деревни Большая Красноборского района местного краеведа И. С. Карпова.

Большинство поступивших в это собрание рукописных книг — старообрядческого происхождения и отражает жизнь и быт старообрядцев, их литературные вкусы, внутреннюю полемику и местную письменную традицию. Содержание отличается широтой. Здесь и повести, и письма, с изложением решений местных соборов и сходок, и беседы с упоминанием наиболее активных двинских деятелей, и сочинения в защиту своего вероучения. Рядом произведения более старого времени, но близкие по духу сторонникам «древлего благочестия», а также памятники, регламентировавшие их поведение и отношение к жизни.

Краеведческое значение имеют два родовых крестьянских поминания и записная книжка некоего Ивана Григорьевича. Отметим также популярную в старину повесть о происхождении табакокурения (1879 год), «Мартыново увещание» (XIX век) — литературное произведение о споре старообрядца с высокими синодальными властями и сатирическое (обличительное) стихотворение, направленное против «нынешнего века» (начало XX века). Две служебные рукописи (Трефолой и Минея) относятся к XVI веку. Одна имеет крестьянскую владельческую запись того времени: она принадлежала кемскому промысловику Михаилу Машанскому, жителю местечка Вешняка Ладыгина, близ мыса Черного, на побережье Северного Ледовитого океана.

12 рукописей XIX века поступило в Гуслицкое собрание: 11 от В. Н. Сергеева [1] и одна, 1911 года, от жителя г. Егорьевска Московской области Г. Г. Юдина.

[1] В. Н. Сергеев, кроме этих и ранее упомянутых рукописей, подарил в Хранилище еще четыре рукописные книги XVII—XIX веков, которые вошли в другие фонды.

lib.pushkinskijdom.ru

Среди них два сборника духовных стихов, любопытное письмо старообрядческого инока Антония с жалобой на взяточничество и вымогательства калужских чиновников (1839). Затем два сборника смешанного состава (в одном небольшие отрывки из повести о Корнилии выговском), несколько старообрядческих полемических сочинений и певческие тексты (есть на крюках). Один из сборников стихов украшен своеобразным гуслицким орнаментом, обширный по составу, собран на месте. В другом сборнике стихов, также местного происхождения, следует отметить стихколядку «Новый год бежит» и стихотворение о потопе в оригинальной редакции, с элементами сатиры на общественные нравы.

В Керженское собрание влились три рукописи, привезенные В. П. Бударагиным из г. Горького (получены от местного коллекционера В. Я. Семеновых): «Хождение» игумена Даниила на Ближний Восток (30-е годы XIX века), «Бисер драгоценный» М. И. Вышатина — труд в защиту старообрядчества (60-е годы XVIII века) и объемистая и пестрая по содержанию сборная рукопись XVII—XVIII века, включающая слова, жития, повести, в числе которых имеется два слова публициста XVI века Иосифа Волоцкого (4-е и 17-е из его «Просветителя»).

Г. Я. Симина (Калининград) прислала в Пинежское собрание Писцовую книгу Кеврольского стану (список XVII века). Это выписка из Мезенско-Кеврольской писцовой книги 1623 года, письма и меры дьяка Осипа Проничищева. Принадлежала она известной крестьянской библиотеке Поповых (деревня Церкова Гора Пинежского района). Эта библиотека в 1963 году была открыта Г. Я. Симиной и тогда же поступила в полном составе (86 рукописей) в Ленинградский университет, а позднее была передана в Хранилище древнерусских рукописей Пушкинского дома.

Д. Д. Михайлов (Даугавпилс) подарил в Причудское собрание составленную им и распетую на крюках похвальную стихиру протопопу Аввакуму, оформленную в виде настенного листа.

Важное место в Хранилище занимают личные коллекции, их — 22. В них входит 1758 рукописных книг XII—XX веков. Ряд коллекций в прошедшем году получили небольшие пополнения.

Коллекция А. Г. и К. П. Гемп возросла на 16 рукописей XVI—XIX веков. Сами Гемп прислали из Архангельска 9 столбцов XVI—XVIII веков, в основном торгово-хозяйственного значения, связанных с крестьянским и посадским населением и таможенными кругами Архангельского края. Столбцы XVI века подготовлены к печати А. И. Копаневым. 7 рукописных книг подарены в коллекцию учеником Гемп моряком-офицером из Севастополя В. В. Беляевым. Среди них сборная крюковая рукопись XVI—XVIII веков с воинскими стихами о борьбе с агарянами (в записи XVI века) и с интересной заметкой 1744 года (приклеена к переплету) о старообрядческом соборе, проходившем 21 августа этого года в доме некоего Василия Филиппова по поводу недозволенного поведения Василия Иванова. На сборнике имеется личная владельческая запись Максима Яковлевича Строганова, одного из первых именитых людей этого рода, принимавшего участие в организации похода Ермака. Рукопись исследована Г. В. Маркеловым и С. В. Фроловым. Заслуживает упоминания описная книга Троицкой церкви и ее приделов, известного на Севере Ненокоцкого посада, составленная в 1678 году старостой Р. И. Турковых. В книге содержатся интересные сведения о крестьянском искусстве Севера.

Семью рукописями XVII—XIX веков, среди которых — духовные стихи, апокрифы, гимнографические произведения и др., пополнилась коллекция В. М. Амосова—А. Ф. Богдановой. Они привезены из деревни Скобели (на Двине) В. П. Бударагиным, Д. М. Буланиным и А. Х. Горфункелем.

Три рукописи поступили в коллекцию С. Г. Евсеева: Трефолой начала XVII века с большим числом похвальных стихов русским подвижникам, сборник XIX века с выписками из сочинений Кирилла Туровского и Максима Грека и проложная повесть о девице Мононии, спасенной Макарием Египтянином (XIX век).

М. Н. Потоцкий передал в свою коллекцию два роскошно оформленных листа (в красках и золоте) из поморской певческой рукописи начала XIX века.

Образована новая небольшая личная коллекция, принадлежащая Владимиру Васильевичу Лукьянову. В. В. Лукьянов — известный ярославский краевед-археограф, уроженец Петербурга, инженер-технолог по профессии. С 1939 года он живет в Ярославле. Сейчас — пенсионер. В. В. Лукьянов — автор двух книг, четырех брошюр и более 20 статей по вопросам русской археографии, архивного дела и краеведения. Он много сделал по охране памятников письменной и печатной старины в Ярославском крае. Его описания местных рукописных собраний и разыскания о книгах первого владельца «Слова о полку Игореве» ярославца Иоиля получили широкое признание.

Коллекция В. В. Лукьянова включает 15 рукописных книг XVI—XX веков литературного и исторического содержания. Помимо того, более 40 рукописей XV—XX веков, полученных ранее от В. В. Лукьянова, находится в разделе «Отдельные поступления». Они были описаны в прошлых наших обзорах. Рукописные материалы, собранные В. В. Лукьяновым, имеются также в Библиотеке

lib.pushkinskijdom.ru

АН СССР в Ленинграде. Здесь их 311. Это преимущественно деловые бумаги XV—XIX веков, поступившие от собирателя в 1964 году. Эти рукописи, как и принадлежащие Пушкинскому дому, найдены В. В. Лукьяновым в большей своей части в Ленинграде и Ярославской области.

Рукописные материалы, образовавшие коллекцию В. В. Лукьянова, — это в основном сборники XVIII—XIX веков. Три из них — сборники стихов и псалмов. Первый, 1778 года, писца Григория Игнатьева, — сектантский. Он предназначен для радений (имеет коллективные припевки), украшен изящным орнаментом. Другой, 20-х годов XIX века, — выговского письма, лексинского происхождения (в нем стих «о лексинских девицах», стихотворение, посвященное Н. К. Галашевской — московской купчихе, покровительнице Лексы, и др.). Третий, тоже XIX века, содержит несколько распространенных духовных стихов. Сборники прозаических произведений состоят из слов, поучений, сказаний, повестей, взятых из самых различных письменных и печатных источников, отечественных и зарубежных (переводных). Есть в них апокрифы, житийная и полемическая литература.

Выделим отдельно повести о царе Аггее (XVIII век), о Григории папе Римском (XVIII век), о хмельном питии (XVIII век), о милостивом купце (XVIII век) и повесть об убогом человеке, ставшем царем и правившем мудро (XVIII век), — полный и исправный текст этого редчайшего народного произведения (подготовлен к печати Н. С. Демковой). Обращает на себя внимание список XVIII века Хождения купца Трифона Коробейникова на Ближний Восток в XVI веке (в рукописи оно называется «Сказание Трофима Карабельщикова»). Текст имеет небольшие подновления языка и стиля. Перед нами, очевидно, попытка легкой переработки произведения в XVIII веке и приспособления его к новым условиям. Заслуживают также упоминания «Наставление» помещика Василия своим детям, Ивану и Андрею, о том, как надо жить и вести прибыльно хозяйство (XVIII век), Поминание рода ярославца И. Д. Дружинина, украшенное красивым поморским орнаментом (XIX век), и Псалтырь XVI века с владельческой записью того же времени некоего старца Симана.

За последние годы заметно увеличился раздел Хранилища «Отдельные поступления». Сейчас в нем 399 рукописных книг XIII—XX веков. Это также важная часть нашего фонда. В него входят такие уникальные памятники письменности, как Архангелогородский летописец, Пустозерский сборник И. Н. Заволоко, сборники пословиц и поговорок XVII—XVIII веков, пергаменное Галицко-Волынское евангелие XIV века и некоторые другие. Рост этого раздела — показатель увеличившихся связей Хранилища с коллекционерами и держателями письменной старины страны. В прошедшем году раздел «Отдельные поступления» пополнился 23 рукописями XVI—XIX веков, полученными в дар или приобретенными от разных лиц.

Среди его новинок огромная рукопись XVII века, написанная несколькими скорописными почерками, в массивном переплете из досок и кожи, с тяжелыми медными застежками. Она содержит Хронограф редакции 1620 года и Новый летописец особого состава. Как видно из записей на книге, в 1659 году она принадлежала жителю города Димитрова Ивану Галахтионову, а в 1672 году ее владельцем был думный дворянин Иван Федорович Лызлов. Последний «собрал», т. е. присоединил к Хронографу, Новый летописец и переплел вместе. В рукописи особенно интересен Новый летописец. Он дополнен многими новыми материалами, взятыми из разных источников. Не исключена возможность, что эти добавления сделаны в семье Лызловых. Ценная рукописная книга подарена Хранилищу Е. А. Кармановым (Москва).

Специалисты будут рады сборнику материалов об Александре Невском. В него входят повесть об этом князе в редакции псковского писателя XVI века Василия-Варлаама, оригинальные стихиры и величания ему, распетые на крюках, и др. Сборник составлен и переписан в Выговском общежительстве в XVIII веке. Рукопись роскошно оформлена, имеет изображение Александра Невского в красках и золоте. Отдельные ее статьи сочинены, по-видимому, самими выговцами. Получена от М. И. Дубининой (Ленинград).[2]

Следует отметить также список первой четверти XVIII века «Великого Зерцала», второго перевода, в 111 главах, с добавлением повести о новгородском посаднике Щиле (включена как глава 105), Переписную книгу города Торжка 1628 года, переписи дьяка П. Д. Нарбекова и подьячего Богдана Фалдеева (сопровождается краткой историей города Торжка, сочиненной в 1766 году, список XIX века), и Житие Антония Дымского (с краткой повестью о нем и 11 чудесами)

[2] Кроме указанных выше лиц, в 1972 году передали рукописи Хранилищу И. М. Аникин (Алатырь), Н. В. Бурмагин (Вологда), М. Г. Гурин (Москва), А. Ф. Иосифова (Волхов), И. А. Костин (Петрозаводск), Ж. Г. Крылов (Калинин), А. И. Мазунин (Ленинабад), В. М. Марков (Казань), М. Е. Никифоров (Ленинград), В. А. Петухов (Холмогоры), Л. И. Пименов (Горький), А. С. Торлин (Юрьев-Польский), С. Г. Третьяков (Нижняя Тойма Архангельской области), П. Н. Хвальковский (Москва) и Б. Г. Хованов (Ленинград).

lib.pushkinskijdom.ru

в списке тоже XIX века. Богатое бытовыми подробностями из народной жизни края, написанное простым, понятным языком, Житие Антония Дымского в рукописях, однако, встречается исключительно редко. Добавим к этому списку Повесть о новгородском белом клобуке (начало XIX века), Синопсис Иннокентия Гизеля (XVIII век) и труд французского академика А. М. Эсприи «О лживости добродетелей человеческих», переведенный в 1820 году архангельским титулярным советником Степаном Швецовым (возможно, его автограф).

Из сборников, пополнивших в прошедшем году «Отдельные поступления», необходимо в первую очередь указать сборную рукопись 1787 года, поступившую из архива А. Н. Зуева. Большую половину ее составляют произведения народно-демократической сатиры того времени. Здесь «Ода на страшный суд», «Челобитная на Адама от крымских солдат», шуточная роспись «приданому», «Величание президента», «Разговор двух мужиков Козавода и Митрохи», «Собор крыс на стражу житниц», «Ода откупщику Логинову», «Освященная карточная игра», а также всевозможные стихотворения, вольные, сатирические, обличительные, направленные против масонов, духовенства, купечества, различные басни, анекдоты, хозяйственно-бытовые рецепты, наставления и рассуждения нравоучительного характера и многое другое в подобном духе.

В противоположность этой острой, обличительной рукописи другой сборник (начала XIX века), перешедший также из архива А. Н. Зуева, полностью «верноподданнический». Его владельцем был Лисицын, дьякон Углического уезда, и он, вероятно, его и собрал. Весь сборник заполнен поздравительными стихами, одами, гимнами, сонетами, речами и словами, принадлежащими русским писателям XVIII века, придворным проповедникам и семинаристам и посвященными особам царского двора и отдельным лицам высшего духовенства. Некоторые стихи написаны на греческом и латинском языке.

Произведений древнерусской литературы, старообрядческих сочинений, памятников старорусской письменности, переводных и оригинальных, в сборниках представлено немало. Присутствуют почти все жанры, указанные при характеристике материалов предыдущих разделов. Славянские и русские писатели представлены именами Кирилла Философа, Кирилла Туровского, Максима Грека, Ильи Минятия, благовещенского протопопа Терентия, протопопа Аввакума (Жития, 5-я челобитная царю), Димитрия Ростовского (стихи и канты), Стефана Яворского (то же) и др. Среди повестей находятся повесть о царе Аггее, о крестном сыне (подготовлена к печати Г. Г. Малютиной), «О некоем человеке» (из Прения живота и смерти), о 12 снах Шахаиши (Мамера), о хмеле, о царице и львице, о 12 сивиллах и др. Списки повестей относятся к XVII—XIX векам. В числе стихотворений своеобразный стих о пьянстве в записи XVII века (подготовлен к печати Г. В. Маркеловым) и духовный стих о Борисе и Глебе в списке середины XVIII века. Из исторических сказаний отметим два: о построении Мстиславом Святославичем церкви Николы на Ярославском дворе в Новгороде в 1113 году и о предсказании богатства и славы Ивану Калите. Оба в рукописи XVIII века.[3]

Этим мы заканчиваем наш краткий обзор новых поступлений в Хранилище древнерусских рукописей Пушкинского дома в 1972 году. Из него видно, что старинные рукописи собирать еще можно (на местах, у коллекционеров и т. д.), и нужно делать это неотложно. Следует отметить, что самые ценные рукописи в прошедшем году, как и в позапрошлом, были получены от коллекционеров — любителей старины. Это говорит о необходимости большего внимания со стороны археографов к данному источнику пополнения хранилищ.

---

[3] В 1972 году в Хранилище были организованы две выставки: выставка находок 1971 года и выставка, посвященная 300-летию со дня рождения Петра I (о ней см. хронику в журнале «Русская литература» (1972, № 3) и в «Известиях АН СССР» (1973, № 3)). Информацию о первой выставке см. в газетах «Вечерний Ленинград» от 19 января 1972 года, «Правда Севера» (Архангельск) от 24 февраля 1972 года, «Неделя» от 14 февраля 1972 года и др.

lib.pushkinskijdom.ru

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

К ПРОБЛЕМЕ «В. И. ЛЕНИН И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА»

(ПЛЕХАНОВ, ГЕРЦЕН, ТОЛСТОЙ)

1

В одном из писем, впервые опубликованных в Полном собрании сочинений В. И. Ленина (5-е издание), написанном 24 июля 1912 года и отправленном из Кракова в Париж, есть такой запрос: «А что говорил Плеханов о Т. и Гер-не?»[1] В примечаниях и указателе имен к 48-му тому, а также в «Справочном томе к Полному собранию сочинений В. И. Ленина» (ч. II, «Указатель имен») эти сокращения не раскрыты.

Между тем можно почти с полной определенностью указать, какое выступление Г. В. Плеханова имел в виду В. И. Ленин. Это была лекция Г. В. Плеханова, прочитанная им в Париже 17 июня 1912 года на тему «Толстой и Герцен» (в связи с юбилеем А. И. Герцена). В ней подчеркивалась революционность взглядов Герцена, требовавшего, по выражению Плеханова, «переустройства общественных отношений», в противовес толстовской теории непротивления злу насилием, направленной на «нравственное улучшение отдельных лиц», и сопоставлялось отношение Герцена и Толстого к проблемам добра, зла, справедливости, преступления и наказания.

В конспектах этой лекции Г. В. Плеханов писал про А. И. Герцена: «Он не любит крови. Но понимает, что может притти день, когда необходимо будет противопоставить *гнусному насилию угнетателей гордую силу угнетенных* и когда надо *лечь костьми*. Он рассматривает восстание с точки зрения самоотвержения борющихся. Он понимает великую, захватывающую поэзию революц‹ионной› борьбы. Вот почему, когда началось польское восстание, он не считал обе стороны равно виноватыми (как Т‹олстой› в недавние дни). Он от души сочувствовал полякам. Он знал, что ответственность за него падает на русское правительство. И он смело сказал это... Признавая, что кровавое столкновение может при известных обстоятельствах сделаться роковой необходимостью, он рассматривает его, главным образом, под углом того самоотвержения, которого оно всегда требует от революционера и по отношению к которому был слеп граф Толстой».[2] Любопытно, что в своей лекции Г. В. Плеханов использовал ту же заметку А. И. Герцена о полковнике Рейтерне, которая цитируется и в статье В. И. Ленина «Памяти Герцена».[3]

Некоторое сходство собственных оценок полемики вокруг Л. Толстого и плехановских отмечал сам В. И. Ленин в письме Горькому от 3 января 1911 года: «Насчет Толстого вполне разделяю Ваше мнение, что лицемеры и жулики из него святого будут делать. Плеханов тоже взбесился враньем и холопством перед Толстым, и мы тут сошлись. Он ругает за это „Нашу Зарю“ в ЦО (следующий номер), я в „Мысли“».[4] Близость некоторых высказываний Г. В. Плеханова и В. И. Ленина о Герцене обратила на себя внимание советских исследователей.[5] Нельзя забывать, что в это время Г. В. Плеханов выступал против ликвидаторов, во главе меньшевиков-партийцев, поддерживая борьбу большевиков за воссоздание единой боевой партии рабочего класса России. Не случайно поэтому в письме В. И. Ленина от 24 июля 1912 года перед фразой «А что говорил Плеханов о Т. и Гер-не?» (т. е. о Л. Н. Толстом и А. И. Герцене, — *В. Ф.*) содержится просьба

---

[1] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 48, стр. 73.

[2] Литературное наследие Г. В. Плеханова. Сборник VI. Соцэкгиз, М., 1938, стр. 18, 11. О причинах, побудивших Плеханова выступить с лекцией на эту тему, см. в кн.: С. А. Розанова. Толстой и Герцен. Изд. «Художественная литература», М., 1972, стр. 6—7.

[3] Литературное наследие Г. В. Плеханова. Сборник VI, стр. 10.

[4] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 48, стр. 11.

[5] См., например: М. И. Сидоров. Г. В. Плеханов и вопросы истории русской революционно-демократической мысли XIX в. Изд. АН СССР, М., 1957, стр. 86.

lib.pushkinskijdom.ru

прислать сведения «про партийный реферат Плеханова».[6] Для В. И. Ленина эстетические взгляды человека были всегда неразрывно связаны с его партийной позицией.

Все это объясняет большой интерес Ленина к содержанию лекции Плеханова «Толстой и Герцен». При переиздании полного собрания сочинений В. И. Ленина следовало бы внести соответствующее уточнение в 48-й том; было бы полезно отразить это уточнение в «Указателе имен» к тому и в «Справочном томе к полному собранию сочинений В. И. Ленина».

2

Сохранилось свидетельство современника об отношении В. И. Ленина к воспоминаниям М. Горького о Л. Н. Толстом: «Ильич нам рассказывал после, что он в ту же ночь залпом прочел книжку, которая ему страшно понравилась.

— Вы знаете, — говорил он нам, делясь своими впечатлениями, — Толстой у Горького как живой получился. Пожалуй, так честно и смело о Толстом никто и не писал...»[7]

«Как живой...» Представление В. И. Ленина о Толстом было основано не только на литературных источниках, но и на устных свидетельствах знакомых и друзей, которые близко знали Л. Н. Толстого и, вероятно, рассказывали о нем Ленину. Среди таких лиц можно назвать В. Д. Бонч-Бруевича и В. М. Величкину. Прав К. Н. Ломунов, утверждая: «Лично знавший и Толстого и Ленина, Горький сыграл роль своеобразного посредника между ними. В беседах и переписке Ленина и Горького имя Толстого, оценки его взглядов и творчества занимали большое место. И несомненно, что, создавая свою концепцию Толстого, Ленин с глубоким вниманием относился к тому, что говорил и писал о Толстом Горький».[8] Но другой тезис исследователя слишком категоричен: «Ни один другой из современников не мог рассказать ему о Толстом столько интересного и важного, сколько рассказал Горький».[9]

Можно указать еще на одного человека, который был тесно связан с Л. Н. Толстым и знаком с В. И. Лениным, причем знаком настолько, что даже ввел его в члены женевского «Общества чтения» и явился его поручителем в библиотеке этого общества.[10] На абонементной карточке В. И. Ленина подписи представляющих: «Поль Бирюков» и «Арман Дюссо». «Поль Бирюков» — это Павел Иванович Бирюков (1860—1931), известный общественный деятель, сподвижник и биограф Л. Н. Толстого. Морской офицер, он, после ознакомления с идеями великого писателя, бросил службу и стал пропагандистом толстовства. В 1886—1888 годах Бирюков был руководителем издательства «Посредник», печатавшего книги для народа и прогрессивной интеллигенции. В 1893 году он вместе с Л. Толстым участвовал в организации помощи голодающим в Самарской губернии. С 1898 года жил за границей, в 1899—1904 годах — в Швейцарии, близ Женевы.

«С Бирюковым Владимира Ильича познакомил, по-видимому, В. Д. Бонч-Бруевич, с которым тот был дружен».[11] Возможно, сама личность П. И. Бирюкова привлекла к себе внимание Владимира Ильича как воплощенный тип толстовца. В. И. Ленин неоднократно встречался с П. И. Бирюковым, бывал в его доме. Можно высказать предположение, что беседы с Бирюковым дали В. И. Ленину возможность уточнить и дополнить свои представления о личности «великого писателя земли русской» и о толстовстве. К тому же, имевший доступ к рукописям Л. Н. Толстого, П. И. Бирюков мог рассказать В. И. Ленину и о неопубликованных произведениях писателя. Можно добавить, что Бирюков расспрашивал Н. А. Герцен (Тату) и самого Л. Н. Толстого о его встречах с А. И. Герценом

---

[6] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 48, стр. 73.

[7] Цит. по кн.: В. И. Ленин о Л. Н. Толстом. Изд. «Художественная литература», М., 1969, стр. 96.

[8] К. Н. Ломунов. Ленин читает Толстого. Изд. «Детская литература», М., 1972, стр. 23. Хотя эта книга адресована старшеклассникам, она является серьезным и интересным исследованием.

[9] Там же.

[10] См. фотовоспроизведение абонементной карточки «Общества чтения», собственноручно заполненной В. И. Лениным, в кн.: Ленин и библиотечное дело. Изд. «Книга», М., 1969, вклейка между стр. 256 и 257. См. также: «Библиотекарь», 1969, № 11, стр. 18.

[11] А. Н. Рубакин. Встреча в Женеве. «Знамя», 1969, № 11, стр. 217. Интересные сведения о совместной работе П. И. Бирюкова и В. Д. Бонч-Бруевича по собиранию материалов, связанных с историей русского освободительного движения, сообщает Н. И. Кузнецов в заметке «Общество попечения о Русском музее в Женеве» («Вопросы истории», 1972, № 9, стр. 213—215). Собрания, на которых обсуждались вопросы организации этого музея, происходили в доме П. И. Бирюкова.

lib.pushkinskijdom.ru

(см. в кн.: С. А. Розанова. Толстой и Герцен, стр. 66—68). Не исключена возможность, что и об этом Бирюков информировал В. И. Ленина.

В рабочем кабинете В. И. Ленина среди книг его личной библиотеки сохранилось Полное собрание сочинений Л. Н. Толстого в 20-ти томах, выпущенное в Москве И. Д. Сытиным в 1912—1913 годах под редакцией и с примечаниями П. И. Бирюкова, вернувшегося в Россию, и все четыре тома «Биографии Льва Николаевича Толстого», написанной П. И. Бирюковым и вышедшей в Государственном издательстве в 1922—1923 годах. У В. И. Ленина были также 1-й и 3-й тома другого издания этой же биографии, опубликованной И. П. Ладыжниковым в Берлине в 1921 году.[12] (Впервые два первых тома этой биографии были изданы в 1906—1908 годах).

Наблюдавший жизнь Л. Н. Толстого в течение многих лет, работавший с ним бок о бок, знакомый с материалами архивов не только самого писателя, но и близких к нему лиц, П. И. Бирюков мог рассказать о нем В. И. Ленину очень много «интересного и важного» (по выражению К. Н. Ломунова). Живое свидетельство друга Л. Н. Толстого и страстного пропагандиста его учения (в это же самое время собиравшего материал для обширной биографии писателя и приступившего к ее созданию), видимо, очень пригодилось В. И. Ленину при создании замечательных статей о Л. Н. Толстом.

Едва ли не впервые на роль устных воспоминаний современников в творческой лаборатории В. И. Ленина указала М. В. Нечкина: «...есть основание думать, что Ленин в своих работах и высказываниях о 60-х годах использовал не только письменные первоисточники, но и живую устную традицию „революционеров 60-х годов“, с которыми общался. Изучение подобных вопросов позволяет углубить наше проникновение в рабочую лабораторию Ленина, в школу его мастерства».[13]

Вероятно, дальнейшие разыскания помогут прочнее обосновать гипотезу о роли бесед Ленина с П. И. Бирюковым о Л. Н. Толстом в создании ленинских статей о великом писателе.

В. Н. ФОЙНИЦКИЙ

ОБ ОДНОЙ ОШИБКЕ КРАЕВЕДОВ

(К БИОГРАФИИ А. Ф. ПИСЕМСКОГО)

Во всех справочниках и путеводителях по Подмосковью на Нестерово указывается как на село с остатками усадьбы писателя А. Ф. Писемского, расположенной «вблизи устья Рузы на высоком правом берегу Москвы-реки».[1]

Естественно возникает вопрос: когда, в какие годы Писемский жил в усадьбе Нестерово? В краткой автобиографии писателя о Нестерове нет ни слова. Не упоминается оно и в письмах Писемского к своим родным, друзьям, знакомым, редакторам и издателям.

Пришлось обратиться к архивным материалам. Они позволили установить, что имение Нестерово длительное время (по 1875 год) принадлежало помещику подполковнику А. Д. Ивинскому, потом его вдове В. А. Васильевой. А затем «Писемская Екатерина Павловна, вдова коллежского советника, купила имение Нестерово у Васильевой Варвары Александровны, вдовы подполковника...»[2] Архивное дело, к сожалению, не датировано. Потребовалось перелистать еще ряд томов налоговых отчетов, чтобы установить год купли имения. Фамилия госпожи Писемской впервые встретилась в реестре уездного казначейства об уплате в июне 1885 года налога с недвижимого имущества потомственными дворянами Рузского уезда.[3] Таким образом, усадьба куплена вдовой писателя спустя три-четыре года после его смерти.

Мы сочли необходимым сделать данное уточнение, чтобы предотвратить проникновение ошибки краеведов в исследования о Писемском.

М. Д. АРТАМОНОВ

---

[12] Библиотека В. И. Ленина в Кремле. Каталог. Изд. Всесоюзной книжной палаты, М., 1961, стр. 504, 480 (библиографические записи №№ 6236, 5772, 5773).

[13] М. В. Нечкина. В. И. Ленин — историк революционного движения России. В кн.: Ленин и историческая наука. Изд. «Наука», М., 1968, стр. 54.

[1] См., например: Подмосковье. Экскурсии и туристские маршруты. Изд. 2-е, перераб., Профиздат, 1956, стр. 289; Памятные места Московской области. Краткий путеводитель. Изд. 2-е, доп. и перераб., изд. «Московский рабочий», 1956, стр. 145.

[2] Центральный государственный архив г. Москвы, ф. 184, оп. 10, ед. хр. 2457, л. 346.

[3] Там же, ф. 394, оп. 1, ед. хр. 591, л. 40.

lib.pushkinskijdom.ru

ПОПРАВКА К ПОПРАВКАМ

В «Библиотеке отечественной классики», издаваемой журналом «Огонек», вышло собрание сочинений В. Г. Короленко «под общей редакцией К. И. Тюнькина».[1] К. И. Тюнькин является также автором примечаний к литературным воспоминаниям Короленко — об Успенском, Чернышевском, Чехове.[2]

Воспоминания эти многократно комментировались — в собраниях сочинений Короленко и в сборниках «В. Г. Короленко. Воспоминания о писателях» (М., 1934), «В. Г. Короленко о литературе» (М., 1957), «Г. И. Успенский в русской критике» (М.—Л., 1961), «Н. Г. Чернышевский в воспоминаниях современников» (т. 2, Саратов, 1959), «А. П. Чехов в воспоминаниях современников» (М., 1960).

Примечания К. И. Тюнькина представляют собой компиляцию из этих изданий, ничего нового не содержат, за исключением двух поправок, которые К. И. Тюнькин счел нужным сделать к тексту Короленко.

В воспоминаниях об Успенском Короленко пишет, как в 1887 году, слушая романс на стихи Некрасова «Не говори, что молодость сгубила...», Успенский «был глубоко растроган, сидел, опустив голову, и по временам шептал, полуоборачиваясь к соседу:

— Д-да... да... Болен Некрасов. Умирает... Скоро... „холодный мрак могилы“... „Не говори, что молодость сгубила...“ Да, да... вот именно так» (стр. 326).

К. И. Тюнькин почему-то решил, что Успенский не вспоминает о болезни и смерти Некрасова, а информирует об этом, как о последней новости. А так как Некрасов умер десять лет назад, значит Короленко напутал, и К. И. Тюнькин дает следующую поправку: «Вероятно, описка Короленко, и речь идет не о Некрасове, умершем в 1877 году, а о Салтыкове-Щедрине, который был в это время тяжко и неизлечимо болен» (стр. 412).

Остается, правда, неясным, как быть со стихами, поскольку они все-таки Некрасова, а не Салтыкова-Щедрина...

Вторая неосновательная поправка К. И. Тюнькина находится в комментарии к воспоминаниям о Чернышевском: «Короленко ошибается. Хотя слухи о переводе Чернышевского в Астрахань и проникали на страницы русских зарубежных изданий, газеты в России об этом писать не могли хотя бы потому, что имя Чернышевского было запретным» (стр. 417).

Короленко пишет, что об отъезде Чернышевского из Сибири «в то время известно было всей России из газет» (стр. 359). Здесь есть неточность: сообщений о выезде из Вилюйска не было. О прибытии же Чернышевского в Астрахань сразу же — через три дня — появилось следующее сообщение в газете «Новое время»: «Нам сообщают из достоверного источника, что Н. Г. Чернышевский возвращен из Сибири и в настоящее время живет в Астрахани; состояние его здоровья вполне удовлетворительно».[3] Сообщение это перепечатали другие газеты.[4]

Как видим, текст В. Г. Короленко значительно ближе к истине, чем поправка К. И. Тюнькина.

Неквалифицированная работа К. И. Тюнькина привлекает внимание к назревшему вопросу об авторстве примечаний. Хотя теоретически примечания охраняются авторским правом, на практике каждый желающий, не утруждая себя самостоятельными разысканиями, может поставить свою подпись под результатами чужой исследовательской работы.

А. В. ХРАБРОВИЦКИЙ

СУДЬБА ОДНОЙ КНИГИ

В начале 1887 года книгоиздательство «Посредник» подготовило к печати сборник небольших по объему произведений Л. Н. Толстого под общим заголовком «Народные рассказы». Тогда же книга была передана в типографию Евдокимова и напечатана без предварительной цензуры тиражом 10 тыс. экземпляров. Оставалось только получить разрешение на выпуск. Но Петербургский цензурный комитет, куда издатели обратились за разрешением, переслал книгу в духовную цензуру. Оттуда пришел сугубо отрицательный отзыв. В нем подчеркивалось,

---

[1] В. Г. Короленко, Собрание сочинений в шести томах, Библиотека «Огонек», изд. «Правда», М., 1971 (тираж 375 000).

[2] Там же, т. 6, стр. 410—419 (далее ссылки на этот том приводятся в тексте).

[3] «Новое время», 1883, № 2756, 30 октября. В книге Н. М. Чернышевской «Летопись жизни и деятельности Н. Г. Чернышевского» (М., 1953) данное сообщение не учтено.

[4] «Русские ведомости», 1883, 1 ноября; «Восточное обозрение», 1883, № 44, 3 ноября, стр. 14.

lib.pushkinskijdom.ru

что «во всех рассказах Льва Толстого, составляющих содержание рассмотренной книги, слышится один господствующий тон, который далеко не гармонирует с требованиями правильного религиозно-нравственного воспитания и образования народа».[1] На основании отзыва духовной цензуры Петербургский цензурный комитет в докладе в Главное управление по делам печати предложил не только уничтожить весь тираж книги, но, кроме того, «все помещенные в сем сборнике 17 рассказов, как признанные духовной цензурою вредными, не дозволять на будущее время к печати как в виде сборника, так и отдельными брошюрами».[2] Это послужило поводом для издания циркуляра № 3119 от 20 августа 1887 года, согласно которому любое произведение Л. Н. Толстого, предназначенное для читателей из народа, могло быть опубликовано только с разрешения Главного управления по делам печати.[3] Что касается сборника «Народные рассказы», то еще 31 июля исполняющий обязанности начальника Главного управления по делам печати Еленев просил петербургского губернатора «сделать зависящее распоряжение об уничтожении» книги «установленным порядком, как не подлежащей выпуску в свет».[4]

И все же сборник удалось спасти от сожжения.

4 июля в издательство «Посредник» обратился книготорговец Крунослав Геруц. Он просил продать ему для торговли в Чехии и других славянских странах рассказы Л. Н. Толстого, но не сброшюрованными, а в листах. Геруц объяснил, что он хочет сброшюровать их в отдельные томики, так как «за границей на маленькие книжки смотрят как на игрушку, и они не пользуются почетом». Геруц сказал также, что он преследует не коммерческие цели, а видит свою задачу в распространении в Чехии произведений Л. Н. Толстого, что ему «желательно культурное сближение славян на почве русского языка как более выработанного».

М. П. Винокуров, сотрудник «Посредника», встречавшийся с Геруцем, объяснил ему, что «Посредник» и сам решил распространять произведения Л. Н. Толстого отдельными томиками, но цензура задержала подготовленный для этой цели сборник. Тогда же Винокуров и Геруц условились, что в случае разрешения книги Геруц получит 1000 экземпляров ее по самой дешевой цене, не сброшюрованными, чтобы можно было напечатать предисловие на чешском языке и объявление о том, что это издание Геруца; в случае же запрещения книги Геруц немедленно начнет хлопотать о вывозе всего тиража за границу.

О своей беседе с Геруцем Винокуров в тот же день сообщил руководителю «Посредника» В. Г. Черткову. Письмо Винокурова написано на обратной стороне объявления о книжной торговле Геруца. Текст этого объявления дает возможность ближе познакомиться с деятельностью Геруца, много сделавшего для распространения произведений Л. Н. Толстого в славянских странах:

Имею честь уведомить гг. книгопродавцев, книгоиздателей и представителей русской печати, что я занимаюсь в С. Петербурге агентурою для заграничной русской книжной торговли. Имея за границею своих комиссионеров и пользуясь уже широкою известностью в западных и южных славянских странах, надеюсь, при сочувствии со стороны здешних книжных торговцев, достигнуть в сравнительно короткое время хороших результатов.

Цель моя:

1. Распространять за границею русские каталоги и объявления о выходе в свет новых книг.
2. Принимать и исполнять заказы на книги, газеты и журналы.
3. Доставлять русским книгопродавцам заграничные адресы.

Прошу как гг. издателей, имеющих издания, которые могут быть интересными заграничной публике, прислать мне свои каталоги и условия, так и гг. кни-

---

[1] Центральный государственный исторический архив (далее: ЦГИА), ф. 777, оп. 4, ед. хр. 78, ч. I, л. 12. Интересно отметить, что отзыв духовного цензора почти полностью переписан из брошюры протоиерея А. Иванова «О книжках для народа, издаваемых фирмою „Посредник“» (Воронеж, 1886). Сопоставление текстов см. в моей статье «Борьба духовной печати против издания произведений Л. Н. Толстого для народа» (в кн.: Русская литература и общественно-политическая борьба XVII—XIX веков. Л., 1971, стр. 283—284 («Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института им. Герцена», т. 414)).

[2] Текст доклада Петербургского цензурного комитета опубликован И. Ф. Ковалевым в сб.: Вопросы истории религии и атеизма, вып. 8. М., 1960, стр. 353—356.

[3] Там же, стр. 356—357.

[4] ЦГИА, ф. 776, оп. 20, 1887 г., ед. хр. 922, л. 25. Это обстоятельство, вероятно, и послужило причиной того, что М. К. Лемке внес «Народные рассказы» Л. Н. Толстого в составленный им список уничтоженных книг. См.: М. К. Лемке. Сожженные и сваренные книги. «Книга и революция», 1921, № 7, стр. 80.

lib.pushkinskijdom.ru

гопродавцев обращаться в случае надобности в южно- или западнославянских литературах ко мне.

Мой адрес: Невский проспект, д. 88, кв. 80. Крунослав Ю. Геруц.[5]

В августе стало очевидно, что на разрешение книги надеяться не приходится. Тогда Геруц и сотрудники «Посредника» попытались получить согласие на вывоз ее за границу. Во всех заявлениях основной упор делался на то, что книга послужит «могущественным средством для распространения русской речи и вместе с этим и русского влияния».[6] Обращались к начальнику Главного управления по делам печати Е. М. Феоктистову,[7] в Министерство народного просвещения,[8] к обер-прокурору святейшего синода К. П. Победоносцеву,[9] но всюду получали отказ. Не помогали никакие уловки. «Вот, почтеннейший Евгений Михайлович, как вкоренилось у наших просителей лгать на одних начальствующих лиц перед другими. На меня же лгут немилосердно... Геруц был у меня 2 раза: весною и осенью, с усиленными ходатайствами, и всякий раз получал от меня один и тот же категорический ответ: „Я не могу никоим образом за вас ходатайствовать (чего он и добивался). Я хлопочу в Ценз[урном] упр[авлении] об изъятии некоторых брошюр [Л. Н.] Толстого, кои признаны вредными, а вы же говорите, что эту брошюру признает вредною Ценз[урное] упр[авление]. Судите сами, могу ли я теперь себе же противоречить, да притом и не знаю, о чем идет дело". А он вот ссылается на меня в надежде, что ему на слово поверят»,[10] — жаловался Победоносцев Феоктистову в ноябре 1887 года.

Только в декабре удалось, наконец, добиться благосклонного ответа. Один из руководителей «Посредника» П. И. Бирюков писал об этом В. Г. Черткову: «Тот славянин, кот‹орый› хлопотал о вывозе сборника рассказов Л. Н. за границу, приходил ко мне и сказал, что он добился, наконец, устного согласия на это от Феоктистова, и тот обещал в этом смысле доложить об этом Толстому (министру внутренних дел, — *В. Л.*), нужно было только с нашей стороны заявление, что мы согласны на эту продажу, и я сделал это заявление от своего имени как издателя.[11] Геруц, кроме того, заявил мне, что обстоятельства его изменились и он не может заплатить нам ту сумму, которую обещал. И предлагает теперь только 100 рублей. Это очень мало, но ввиду того, что иначе мы ничего не получим, так как уже сделано распоряжение о ее сожжении, то, конечно, лучше 100 р., чем ничего. Кроме того, Геруц говорит, что цель его совсем не коммерческая, что он будет продавать там оч‹ень› дешево, по 5 крейцеров, т. е. по 4 к., а часть раздаст даром».[12]

16 декабря П. И. Бирюков получил официальный ответ из Главного управления по делам печати: «Канцелярия Главного управления по делам печати по приказанию г. начальника сим объявляет владельцу склада „Посредник" кол. секр. П. И. Бирюкову на поданное прошение, что ему разрешается продать арестованные в типографии Евдокимова до выпуска в свет экземпляры книги „Народные рассказы графа Льва Толстого" славянскому книгопродавцу-агенту Крунославу Геруцу, с тем, чтобы экземпляры эти были вывезены за границу порядком, который будет в свое время указан Главным управлением».[13]

29 декабря Геруц представил в Главное управление предполагаемый план вывоза книги. Получить ее должны были В. Воложин (Белград), Ив. Косяров (София), С. Желинский (Вена), Ф. Жупан (Загреб) — по 1000 экз. каждый и Эдуард Валечка (Прага) — 5950 экземпляров. Остальные 50 экз. Геруц просил

---

[5] Центральный государственный архив литературы и искусства СССР, ф. 552, оп. 1, ед. хр. 651, лл. 3—4.

[6] ЦГИА, ф. 776, оп. 20, 1887 г., ед. хр. 922, л. 26.

[7] Там же.

[8] Рукописный отдел Государственной публичной библиотеки СССР им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ф. 377, архив И. П. Корнилова, ед. хр. 587.

[9] «Литературное наследство», т. 22—24, 1935, стр. 530.

[10] Там же.

[11] Приводим текст письма П. И. Бирюкова в Главное управление по делам печати: «Имею честь покорнейше просить разрешить мне изданный мною и остановленный цензурою сборник рассказов графа Л. Н. Толстого продать господину Крунославу Юрьевичу Геруцу, славянскому книгопродавцу-агенту, с тем, чтобы все это издание было им сразу вывезено за границу для продажи среди тамошнего населения. Я решаюсь просить об этом Главное управление, так как господин Геруц заявил мне, что он уже заручился предварительным устным согласием господина начальника на благоприятное для него решение этого дела» (ЦГИА, ф. 776, оп. 20, 1887 г., ед. хр. 922, л. 102).

[12] Государственный музей Л. Н. Толстого. Архив В. Г. Черткова. Письмо П. И. Бирюкова В. Г. Черткову от 4 декабря 1887 года.

[13] ЦГИА, ф. 776, оп. 20, 1887 г., ед. хр. 922, л. 109.

lib.pushkinskijdom.ru

оставить у него, чтобы он мог использовать их за границей, не вскрывая больших тюков.[14]

1 декабря 1888 года предложенный Геруцем порядок вывоза книг был одобрен, и книги отправлены за границу.[15]

В том же году в Праге на русском языке вышел в свет сборник произведений Л. Н. Толстого. Содержание сборника, указание на книгоиздательство Эд. Валечки (напомним, что именно Валечка должен был получить из Петербурга большую часть тиража «Народных рассказов») почти не оставляют сомнений в том, что это и есть книга, подготовленная к изданию «Посредником». Но существует еще одно свидетельство. В Ленинграде, в Государственной публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, хранится экземпляр этой книги. В нем вклейка, на ней запись, сделанная Вл. Францевым:[16] «Сборник этот напечатан был в России, но не был разрешен цензурой и предназначался к уничтожению. Пражский книгопродавец Эд. Валечка, бывший в это время в СПб., получил разрешение вывезти все издание за границу, где напечатал к нему новую обложку и титульный лист. Так рассказывал мне сам г. Валечка в Праге. У него куплена была настоящая книжка».[17]

Вероятно, Валечка преувеличил свое личное участие в деле спасения сборника, но важно не это. Бесспорной заслугой Геруца и Валечки является то, что они способствовали появлению в Чехии книги рассказов Л. Н. Толстого и внесли тем самым ценный вклад в развитие культурных связей чешского и русского народов.[18]

Почти одновременно с пражским изданием, тоже не без участия Крунослава Геруца, «Народные рассказы» большим тиражом вышли в Загребе в переводе на хорватский язык. Посылая книгу Л. Н. Толстому, Геруц, сам уроженец Хорватии, сообщал в дарственной подписи, что «перевод очень хорош» и рассказы, собранные в книге, произвели «как на интеллигенцию, так и на простолюдие громадное впечатление».[19]

Книга Л. Н. Толстого, предназначенная цензурой к уничтожению, получила новую жизнь.

В. К. ЛЕБЕДЕВ

---

[14] Там же, л. 110.

[15] Там же, лл. 113—114.

[16] В. А. Францев — профессор Варшавского университета, автор работ «А. С. Пушкин в чешской литературе» (СПб., 1898), «Н. В. Гоголь в чешской литературе» (СПб., 1902), «Главнейшие моменты в развитии чешского славяноведения» (Варшава, 1901) и др.

[17] Народные рассказы Льва Толстого. Эдуард Г. Валечка, Прага, 1888.

[18] Позднее, в 1896 году, Эд. Валечка издал на чешском языке рассказ Л. Н. Толстого «Хозяин и работник», вызвавший многочисленные отклики в чешской печати. См.: Julius Dolanský. Mistři ruského realismu u nás. Praha, 1960, str. 314.

[19] Цит. по: И. М. Порочкина. Славянские автографы в личной библиотеке Л. Н. Толстого. «Вестник ЛГУ», 1968, № 14, история—язык—литература, вып. 3, июль, стр. 100.

lib.pushkinskijdom.ru

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

А. Л. ГРИГОРЬЕВ

ГЛЕБ УСПЕНСКИЙ В ЗАРУБЕЖНОЙ КРИТИКЕ

1

В недавно истекшее десятилетие зарубежные исследователи русской литературы не раз обращались к изучению Глеба Успенского. Пробуждение интереса к его наследию тесно связано с актуальными за рубежом спорами о народничестве. На Западе в настоящее время очень интересуются «популизмом», т. е. народничеством в широком смысле слова, включая его современные проявления в экономически отсталых странах Азии и Африки. Очень показательна в этом отношении широкая дискуссия о «популизме», организованная Лондонской школой политических и социальных наук с привлечением иностранных ученых, в том числе специалистов по русскому народничеству.[1] И при всей неприемлемости или спорности многих из прозвучавших здесь выступлений сама постановка вопроса о народничестве как явлении международного порядка оказалась плодотворной.

С одним из наиболее содержательных докладов на лондонской конференции выступил известный польский историк русской общественной мысли Анджей Валицкий, говоривший об основополагающем значении ленинских работ для характеристики народничества как международного явления. И любопытно, что в изданной в Англии книге Валицкого о русском народничестве одним из важных источников, освещающих отношение народников к развитию капитализма в России, оказывается запрещенная в свое время цензурой статья Глеба Успенского «Горький упрек» (1888), в которой он откликнулся на известное письмо Карла Маркса редактору «Отечественных записок».[2] Глеб Успенский, таким образом, вновь привлек к себе внимание в связи с некоторыми актуальными вопросами современного общественного развития за рубежом.

Хотя участники лондонской дискуссии не касались художественной литературы, проблемы идеологической или эстетической общности в произведениях писателей народнического типа вполне правомерны и в литературоведении. С этой точки зрения интересны не только последние, но и более ранние зарубежные работы об Успенском. История восприятия его творчества за рубежом тем более значительна, что благодаря активной роли марксистской критики знакомство с его произведениями вело читателя от народничества к марксизму.

В первоначальном ознакомлении с творчеством Успенского большую роль сыграли русские и зарубежные деятели международного революционного движения. Его пропагандировали русские революционные эмигранты — народники и марксисты. В 80-е и особенно в 90-е годы его произведения появлялись на страницах зарубежной прогрессивной печати, нередко в социалистических периодических изданиях. Они получили высокую оценку в критических статьях предшественников и зачинателей марксистской критики за рубежом — Б. Бялоблоцкого в Польше, К. Доброджану-Геря в Румынии, Д. Благоева в Болгарии и Розы Люксембург в Германии.

Интерес к Успенскому определился острым общественным содержанием его произведений. «Художник-социолог», как его называл Плеханов, Глеб Успенский перекликался со многими современными ему и немного более поздними зарубежными писателями, в чьих произведениях разрабатывалась тема крестьянского разорения под натиском капитализма.

Так, Плеханов обратил внимание на большое сходство между крестьянами из очерков Глеба Успенского и героем романа немецкого писателя Вильгельма По-

---

[1] См.: Populism, its meaning and national characteristics. Ed. by Gitta and Jonescu and Ernst Gellner. London, 1969; To define populism. «Gevernement and opposition», vol. 3, № 2, 1968. См.: В. Г. Хорос. Народничество вчера и сегодня. «Вопросы философии», 1971, № 10, стр. 173—179.

[2] См.: A. Walicki. The controversy over capitalism. Studies in the social philosophy of the russian populists. Oxford, 1969, p. 187.

lib.pushkinskiydom.ru

ленца «Крестьянин» (1895). В романе Поленца упорный труженик, крепкий крестьянин Траугот Бютнер разоряется, попав в руки к ростовщикам, причем ему во многом вредит крестьянский консерватизм, мешающий понять ход истории и новые требования жизни. Плеханов по этому поводу замечает: «Немецкий крестьянин Траугот Бютнер очень многими чертами своего характера поразительно напоминает русского крестьянина Ивана Ермолаевича, фигурирующего в одном из очерков покойного Г. И. Успенского и изображенного — мимоходом сказать — с еще бо́льшим художественным талантом. В таком сходстве нет ничего удивительного: сходные социальные причины, естественно, порождают сходные психические последствия. Но сходство это могло бы, в случае нужды, послужить одним из ручательств за то, что оба эти характера верны действительности».[3]

Сходство и различие в изображении крестьян Глебом Успенским и современными ему писателями других стран — одна из важных тем ранней зарубежной критической литературы о нем. Очень знаменательно было обращение к Успенскому в обстановке литературных споров о романе Эмиля Золя «Земля». Его имя многозначительно прозвучало в книге Мишеля Делина «Земля в русском романе» (1887), вышедшей в свет в тот момент, когда роман Золя о деревне был последней новинкой.

Под псевдонимом Мишеля Делина выступил публицист, критик и переводчик русских писателей на французский язык М. О. Ашкинази (1851—1914), русский политический эмигрант, связанный с народническим движением в России. В своей книге он поставил задачу дать сравнительный анализ трактовки темы земли в русской и французской литературе. Такое сопоставление, как он полагал, было тем более оправданно, что и Золя и его русские современники выступали как продолжатели Тургенева и представляли два разных течения в натурализме.

Русскую литературу, по мысли М. Делина, отличает близость к народу, к земле, из которой она черпает свои силы как мифический Антей. В подтверждение он привел большие отрывки из произведений русских писателей, в том числе картину сенокоса из «Анны Карениной». Свой очерк развития крестьянской темы в русской литературе М. Делин завершил Глебом Успенским, которого назвал «одним из тех, кто глубже всего проник в жизнь мужика», и в заключение процитировал большой отрывок о Святогоре из «Власти земли».[4] Не уточняя своего отношения к роману Эмиля Золя «Земля», М. Делин ясно дал понять, что предпочитает ему очерки Глеба Успенского, а в них, как это видно из приводимой цитаты, ему была дорога не столько суровая правда, сколько народническая романтика.

Книга М. Делина осталась незамеченной. Несмотря на отдельные верные соображения о национальном своеобразии русской литературы и горячо выраженную симпатию к творчеству Глеба Успенского, особого интереса к нему он пробудить не смог. Однако хотя Глеба Успенского не переводили на французский язык, консервативная критика в лице Ф. Брюнетьера, тогда еще только начинающего ученого, заранее отнеслась к нему с полнейшей антипатией. В статье по поводу романа Чернышевского «Что делать?» Ф. Брюнетьер упомянул Успенского в очень любопытном контексте, осуждая его заодно с Бальзаком и Золя. «Все недостатки, за которые мы упрекаем Бальзака, — замечает Брюнетьер, — там (в России) считаются его достоинством. Еще и в настоящее время в России моден французский писатель, являющийся наследником худшей манеры Бальзака, — Эмиль Золя; его переводят на русский язык. Если бы на французский язык переводили, например, Глеба Успенского, то сходство было бы поразительным».[5]

Значительно большим, чем во Франции, был резонанс творчества Глеба Успенского в Германии, где его отдельные произведения в 90-е годы переводились и печатались в газетах и журналах.[6] Деятельнейшим пропагандистом Глеба Успенского в Германии был литературный критик и переводчик Георг Полонский, сотрудничавший в социал-демократической печати. Успенского он признавал одним из замечательных выразителей духовных исканий современного ему человечества. В 1898 году вышла небольшая книга Полонского «Совесть, честь и ответственность», в которой «мало известный за границей, но гениальный Успенский» ста-

[3] Г. В. Плеханов. Искусство и литература. Гослитиздат, М., 1948, стр. 767.

[4] M. Delines. La Terre dans le Roman Russe. Paris, [1887]. Ср.: Г. И. Успенский, Полное собрание сочинений, т. XIV, Изд. АН СССР, 1954, стр. 91.

[5] F. Brunetière. Un roman nihiliste. «Que faire?» par N. G. Tchernishevsky. «Revue des Deux Mondes», vol. XLVI, 1876, 15 octobre, p. 954. Ср.: М. П. Алексеев. Эмиль Золя и Н. Г. Чернышевский. «Известия АН СССР, Отделение литературы и языка», 1940, № 2, стр. 93—102; А. Л. Григорьев. Глеб Успенский и Эмиль Золя. В кн.: XXIII Герценовские чтения. Филологические науки. Краткое содержание докладов. Л., 1970, стр. 121—123.

[6] См.: G. Uspenskij. Eine arme Alte. Übers. von P. Styczynski. «Das Magazin für Literatur», 61. Jahrg., 1892, S. 585—589; P. Styczynski. Ein Veteran der sechsziger Sturm- und Drangperiode der russischen Litteratur. «Das Magazin für Literatur», 61. Jahrg., 1892, S. 571—572.

lib.pushkinskijdom.ru

вится рядом с Ибсеном и Толстым.[7] Содержание очерка об Успенском, вошедшего в эту книгу, составляет анализ смятенного сознания его литературных героев, выведенных из состояния душевного равновесия происходящими на их глазах переменами. Полонский подробно останавливается на внутренних переживаниях дьякона из рассказа «Неизлечимый» и других аналогичных героев Успенского.

В Англии пропагандистами произведений Глеба Успенского явились автор «Овода» Этель Лилиан Войнич и С. М. Степняк-Кравчинский. Два рассказа Успенского — «Паровой цыпленок» и «Маленькие недостатки механизма» — входят в сборник «Юмор России» (1895), составленный из переводов Войнич.[8] Сборник открывается вступительной статьей Степняка-Кравчинского, которая обнаруживает его инициативу в подборке текстов. Степняк-Кравчинский высказал сомнение в том, что англичане сумеют оценить незнакомого им Успенского, но тем не менее рекомендовал его как одного из писателей, пользующихся «большой и вполне заслуженной известностью среди очень взыскательной и тонко разбирающейся в литературе русской публики».

Большой отрывок из «Власти земли» Глеба Успенского об Иване Петрове, сопровождаемый биографической справкой об авторе, вошел во второй том обстоятельной «Антологии русской литературы» (1903), составленной известным пропагандистом русской литературы в США, первым американским профессором-славистом Лео Винером.[9] Текст этот соседствует в антологии с отрывками из Левитова и Златовратского. В предисловии Лео Винер кратко охарактеризовал народничество как литературное течение, которое по сравнению со славянофильством отличается бо́льшим пониманием народной жизни и более объективным ее изображением.

Имя Глеба Успенского получило известность в славянских странах. На чешский язык отдельные его очерки и рассказы в начале 1900-х годов перевел известный писатель-реалист, переводчик многих русских классиков, последователь эстетики Белинского и Яна Неруды Вилем Мрштик. Еще в 1897 году он писал в одном из своих писем: «Читаю теперь Глеба Успенского. Боже, если бы удалось переводить насущно необходимое. Но некогда, нет сил. Если бы у человека было пятьдесят рук — их все равно не хватило бы».[10]

Вместе со своим братом Норбертом Вилем Мрштик перевел пять очерков и рассказов Успенского; четыре из них — «Парамон Юродивый», «Первая квартира», «На старом пепелище» и «Неизлечимый» — вошли в книгу под названием «Собрание беллетристических произведений Глеба Успенского» (1901).[11] Пятый из переведенных Мрштиком рассказов Успенского — «Задача. (Из чиновничьего быта)» — был напечатан в журнале «Lumir» за 1903 год.

Переводы Мрштика не только давали ясное представление о социально-критической направленности творчества Успенского, но и являлись откликом на общественные запросы в самой чешской жизни. Современный исследователь Мрштика Р. Паролек выделяет в этом отношении рассказ «На старом пепелище» и полагает, что неприглядная картина современной цивилизации, создаваемая Успенским, должна была вызвать соответствующие ассоциации у чешского читателя из народа и навести его на мысль об ограниченности гражданских свобод в Западной Европе.[12]

Со второй половины 80-х годов Успенского начали переводить на сербский язык. В капитальной «Русско-сербской библиографии», составленной А. Погодиным, зарегистрированы двадцать восемь переводов его произведений; десять из них относятся к 80-м и 90-м годам, четырнадцать — к 1900-м и 1910-м, четыре — к 20-м годам.[13] Но судить о зарубежной популярности Глеба Успенского только по переводам нельзя. В славянских странах, особенно в Болгарии, многие читали его в оригинале. Об этом свидетельствует сам писатель. В 1887 году, собираясь в Болгарию, он писал: «...буквально все люди образованные, всей Болгарии, сколько их ни есть, относятся ко мне самым лучшим образом, *ждут меня...*»[14]

Увлечение Глебом Успенским в Болгарии было действительно большим. Видный болгарский писатель Антон Страшимиров вспоминает: «В конце 80-х годов прошлого столетия мы, шестнадцати-семнадцатилетняя молодежь, с большим удо-

---

[7] G. Polonsky. Gewissen, Ehre und Verantwortung. Literar-psychologische Studien (Ibsen, Gleb Uspenski, Leo Tolstoi). München, 1898.

[8] The Humour of Russia. Translated by E. L. Voynich, with an introduction by Stepniak. London, 1895, pp. 236—253, 276—308. Ср.: С. Степняк-Кравчинский, Сочинения в двух томах, т. II, Гослитиздат, М., 1958, стр. 537.

[9] Leo Wiener. Anthology of Russian Literature. Part II. The Nineteenth Century. New York and London, 1903, pp. 22, 408—417.

[10] См.: R. Parolek. Vilém Mrštik a ruská literatura. Praha, 1964 (Acta Universitatis Carolinae, Philologica, Monographia V), s. 110.

[11] G. Uspenskij. Rada beletrističnych praci. Praha, 1901.

[12] R. Parolek. Vilém Mrštik a ruská literatura, s. 140.

[13] А. Погодин. Руско-српска библиографија. I—II, Београд, 1932—1936.

[14] Г. И. Успенский, Полное собрание сочинений, т. XIV, стр. 22.

lib.pushkinskijdom.ru

вольствием читали русских „народников" — Глеба Успенского и Всеволода Гаршина. До сих пор помню глубокое впечатление от двух страниц Глеба Успенского о том, как народные массы в России встретили освобождение крестьян от крепостного ига».[15] Благоприятной почвой для такого живого восприятия произведений Успенского послужило сходство исторической обстановки в пореформенной России и в освобожденной Болгарии, поскольку русско-турецкая война повлекла за собой ликвидацию турецкой феодально-помещичьей системы в болгарском сельском хозяйстве и создала условия для утверждения капитализма в стране.

В популяризации Глеба Успенского в Болгарии большую роль играла народническая интеллигенция и в первую очередь учительство. Его произведения находили отклик на страницах болгарских народнических общественно-педагогических изданий, в частности в журнале «Целина», редактором которого был писатель-народник Х. Максимов (Мирчо); на страницах этого издания печатался цикл очерков Успенского «Крестьянин и крестьянский труд».[16]

При всей малочисленности ранних зарубежных критических откликов на творчество Глеба Успенского во всех важнейших обобщающих работах о русской литературе, появлявшихся в 1900-е годы за рубежом, ему обязательно отводилось главное место среди писателей-народников и, как правило, его признавали самым талантливым из них. Повторялись и сопоставления с Эмилем Золя, воспринятым только со стороны недостатков его творчества. Так, П. Кропоткин в лекциях, читанных в 1901 году в Бостоне и в 1905 году изданных за границей в виде очерка истории русской литературы, говорит о превосходстве реализма Успенского по сравнению с натурализмом Золя. В большую заслугу автору «Власти земли» он ставит сочетание художественной правды с ведущим вперед социальным идеалом: «...он понял — каким мог бы быть свободный труд на свободной земле».[17]

Несколько замечаний о Глебе Успенском как писателе, показавшем жизнь современной русской деревни, распад сельской общины и рост силы кулака, есть в книге профессора Нового университета в Брюсселе Оссипа-Лурье «Психология русских романистов XIX века» (1905). «Никто, — отмечает он, — не знает психологии мужика лучше Успенского».[18] Как писатель, добившийся предельной художественной правды и проникнутый любовью к народу, Успенский, по мнению Оссипа-Лурье, является предшественником Горького.

Большой симпатией к Глебу Успенскому проникнуты немногие страницы, отведенные ему в «Истории русской литературы» известного польского слависта профессора Берлинского университета А. Брюкнера. Как историк литературы, А. Брюкнер следовал традициям культурно-исторической школы. Он очень сочувственно охарактеризовал демократические освободительные тенденции русской литературы и, продолжая известный герценовский мартиролог, называет Успенского в числе жертв и мучеников русского самодержавия: «Потрясающе ужасные картины давали Решетников, Помяловский, Левитов, Глеб Успенский и др., но более потрясающи были их собственные биографии, бесконечный мартиролог русской литературы».[19] На Брюкнера ориентировался З. Стоквис, автор первой обобщающей книги о русской литературе, написанной на голландском языке.[20] С Брюкнером и Стоквисом перекликался известный пропагандист русской литературы в Швеции Альфред Иенсен; он уделил Успенскому несколько страниц в главе о народничестве в третьем томе «Истории русской культуры» (1908). Иенсен считал Успенского пессимистом, но ценил его за разрушение славянофильских иллюзий о деревенской общине, за умение выдвигать острые психологические проблемы и вообще за пытливые искания истины. Героя его очерка о Венере Милосской, близкого его сердцу Тяпушкина, он назвал «русским Диогеном».[21]

2

Литературная судьба Глеба Успенского за рубежом очень своеобразна. Даже в последнее десятилетие прошлого века, когда его произведения еще были новинкой, их не столько переводили, сколько цитировали, излагали или просто упоми-

[15] А. Страшимиров. Една равносметка. «Обществено развитие», год V, 1933, кн. 1, с. 105. Ср.: Ж. Авджиев. Народнически илюзии и художествена правда. (Към въпроса за народничеството в българската литература). София, 1963, с. 69—70.

[16] «Целина», год IV, 1895, стр. 109, 164.

[17] П. Кропоткин. Идеалы и действительность в русской литературе. СПб., 1907, стр. 267; P. Kropotkin. Russian literature. London, 1905, pp. 243—245.

[18] Ossip-Lourie. La psychologie des romanciers russes du XIX siècle. Paris, 1905, p. 375.

[19] A. Brückner. Geschichte der russischen Literatur. Leipzig, 1905, S. 404—405. Ср.: Брюкнер. Русская литература в ее историческом развитии, ч. II. СПб., 1906, стр. 119.

[20] Z. Stokvis. Inleiding tot de russische literatuurgeschiedenis. Amsterdam, 1909, S. 210—211.

[21] A. Jensen. Rysk Kulturhistoria. III. Stockholm, 1908, S. 162.

lib.pushkinskijdom.ru

нали, ссылаясь на него как на замечательного знатока русского крестьянства. При всей немногочисленности переводов Глеба Успенского на иностранные языки нельзя не принять во внимание той большой роли, какую сыграли его очерки и рассказы как первоисточник, широко использованный в зарубежной публицистике и в специальных экономических исследованиях о положении крестьянства и об изменениях русской деревни в пореформенную эпоху. Так, в качестве документального источника, знакомящего с крестьянским вопросом в России, произведения Глеба Успенского оказались использованными в социально-экономической серии «Русских исследований», изданных в 1900 году в Финляндии на шведском языке.[22]

Изложение «Деревенского дневника» составляет половину книги, вышедшей в 1898 году в Германии под названием «Оскудение крестьян и помещиков в России, по Г. И. Успенскому и А. Н. Терпигореву (Атава), в обработке Г. фон Самсон-Химмельстьерна (Виктора Франка)».[23] Первая часть книги (стр. 8—155) озаглавлена «Оскудение крестьян, по Глебу Ивановичу Успенскому»; она состоит из пересказа с большими цитатами. Автор этой книги, шовинистически настроенный немецкий публицист, очень далек от идей Глеба Успенского и пользуется его произведениями только как источником фактической информации. Сам он находит, что бедственное положение русской деревни объясняется исторически обусловленными отрицательными качествами русского дворянства, отсутствием в его рядах настоящих «господ» немецкого типа; подтверждение этого он находит в успешном хозяйствовании русских помещиков немецкого происхождения.

Художественные наблюдения Глеба Успенского и его размышления о судьбах русской деревни были широко использованы русскими революционными эмигрантами как народнической, так и марксистской ориентации. Одним из них был С. М. Степняк-Кравчинский; он широко ссылается на Успенского в двухтомном исследовании «Русское крестьянство»; изданное в Англии в 1886 году, оно было переиздано там же через два года, на русском же языке появилось только недавно, в сокращенном виде.[24] Подобно Степняку-Кравчинскому, но с других позиций за границей писал о русской деревне и тоже прибегал к авторитету Глеба Успенского один из первых русских марксистов И. А. Гурвич, автор книги «Экономическое положение русской деревни» (1892), изданной на английском языке в США.[25]

Сочинения Глеба Успенского служат для Степняка-Кравчинского таким же источником, как и труды Щапова, Флеровского или Энгельгардта. В предисловии к своей книге он сообщает английским читателям, что в России никого из писателей его поколения не читают с такой жадностью, как Глеба Успенского. Одна из важнейших глав в книге Степняка-Кравчинского, «Тяжелые времена», целиком опирается на Успенского и, кроме пересказов, содержит более тридцати страниц его текста в виде пространных цитат. В конце главы Степняк-Кравчинский приводит большой отрывок из «Власти земли»; история Гаврилы Волкова служит для него свидетельством нарастания социальных противоречий — «злости и недовольства», ведущих к угрожающим последствиям.

Опираясь на Глеба Успенского в своем стремлении создать правдивую картину русской деревни, Степняк-Кравчинский привносил в эту картину подхваченный у писателя элемент народнической романтизации патриархального крестьянства. Он обращался к Успенскому, чтобы в конечном итоге доказать, что в русской деревенской общине заложены задатки будущего, коллективистского в своей основе социалистического строя. Гурвич, наоборот, прибегал к произведениям Успенского для доказательства распада общины. Его привлекал трезвый скептицизм писателя, выводящий его за рамки народничества.

Книга Гурвича «Экономическое положение русской деревни» была представлена им в качестве диссертации в Колумбийский университет, в серии экономических трудов которого она и напечатана. Для США диссертация Гурвича, освещавшая проникновение капитализма в сельское хозяйство, была актуальной. В 90-е годы, когда она была написана, происходил процесс пролетаризации значительной части американского фермерства, трагическую судьбу которого впослед-

---

[22] Bonderfrågen enligt Gleb Uspenski. In: A. Watterhoff. Åkerbruket och bonderfrågen. Ryska studien i socialekonomie. Helsingfors, 1900.

[23] Verlumpung der Bauern und des Adels in Russland. Nach G. J. Uspensky und A. N. Terpigoriew (Atawa) bearbeitet von H. von Samson-Himmelstjerna (Victor Frank). Leipzig, 1892.

[24] Stepniak. The russian peasantry. I—II. London, 1886 (Second edition, 1888). Сокращенный русский перевод первой части входит в кн.: С. М. Степняк-Кравчинский. В лондонской эмиграции. Изд. «Наука», М., 1968, стр. 73—188.

[25] J. A. Hurwich. The economics of russian village. Studies in history, economics and public law edited by the university faculty of political science Columbia college, vol. II, № 1. New York, 1892. Русский перевод: И. Гурвич. Экономическое положение русской деревни. М., 1896; новое издание того же перевода вышло в 1941 году.

lib.pushkinskijdom.ru

ствии запечатлел Френк Норрис в романе «Спрут» (1901). При всем различии между американскими фермерами и русскими крестьянами, недавними крепостными, их объединяла зависимость от капиталистических законов в сельском хозяйстве и во многом сходные иллюзии. В предисловии к русскому изданию своей книги И. А. Гурвич убедительно сближает объективное содержание русского народничества и защиту интересов мелкого производителя в популярной в Америке книге Генри Джорджа «Прогресс и бедность».

Исследуя статистические земельные данные, И. А. Гурвич пришел к научно обоснованному заключению о неизбежности полного исчезновения деревенской общины в России. «Семейная кооперация, деревенская община и натуральное хозяйство — таковы основные элементы экономического строя России в прошлом. Россия грядущих дней будет иметь своим базисом крестьянскую буржуазию, земледельческий пролетариат и капиталистическое сельское хозяйство» — таков был его конечный вывод.[26]

На Глеба Успенского Гурвич ссылался как на одного из тех наблюдателей жизни русской деревни, кто подготовил его собственные выводы; он опирается на него в главе «Разложение патриархальной семьи» и в одном из примечаний к ней пишет: «Глеб Успенский, относившийся с иронической улыбкой к всеобщей иллюзии, стоял одиноко с своим скептицизмом. Благодаря своему основательному знакомству с крестьянским бытом и своему выдающемуся художественному таланту, проникающему в самое сердце явлений, он не мог не заметить, что индивидуализм сделался базисом экономических отношений не только между ростовщиком и должником, но вообще между крестьянами. См. его „Равненье под одно“, „Русская Мысль“, 1882 г., № 1».[27]

Как известно, В. И. Ленин в работе «Что такое „друзья народа“ и как они воюют против социал-демократов?» не только положительно отозвался о книге И. А. Гурвича, но и сочувственно процитировал в своем переводе приведенные выше слова с упоминанием о Глебе Успенском.[28] Ленин цитирует Гурвича по английскому оригиналу, и его обращение к этой книге, изданной в США, в данном случае служит подтверждением значительности той информации об Успенском, которая появлялась о нем за рубежом.

3

Особого внимания заслуживает обращение к произведениям Глеба Успенского зарубежной рабочей печати и их оценка со стороны предшественников и зачинателей марксистской литературной критики за рубежом.

В 1883 году в журнале «Przegląd Tygodniowy» появилась статья польского социалистического критика, одного из зачинателей марксистской литературной критики в Польше Бронислава Бялоблоцкого «Глеб Успенский (Иванов)». Она входит в его критический цикл «Современная русская беллетристика» как его первая часть; за ней последовали статьи о Златовратском и Салтыкове-Щедрине. Литературное творчество Успенского рассматривается в статье с позиций рабочего класса, и по своему содержанию она во многом перекликается со статьей Плеханова, уже к тому времени напечатанной, но, по-видимому, оставшейся Бялоблоцкому неизвестной.

Литературный деятель, лично связанный с участниками первой революционной организации польского рабочего класса «Пролетарий», Бялоблоцкий выступал только на страницах легальной печати. Его статья об Успенском была напечатана одним из органов польских «позитивистов» и представила в нем левое, наиболее демократическое крыло. Поскольку литературная программа польского «позитивизма» поддерживала критический реализм, статья Бялоблоцкого вполне отвечала задачам журнала и была тем более актуальна, что заостряла внимание на крестьянской теме, которую настойчиво разрабатывали Болеслав Прус, Элиза Ожешко, Генрих Сенкевич, Мария Конопницкая и другие ведущие польские писатели-реалисты.

С 1878 по осень 1882 года, будучи студентом, Бялоблоцкий жил в Петербурге и состоял в левой студенческой организации «Польская гмина», связанной с русским революционным народничеством; некоторые из членов этой организации в дальнейшем вскоре сблизились с польским рабочим движением. Современник Бялоблоцкого, видный участник польского рабочего движения тех лет, первый переводчик «Капитала» на польский язык Людвиг Кшивицкий вспоминает, что общение с русской революционной молодежью открывало глаза на ранее неизвестных ему русских писателей, в том числе на Глеба Успенского: «Когда русская молодежь поклонялась Белинскому и Добролюбову, зачитывалась Успенским и

[26] И. Гурвич. Экономическое положение русской деревни. Госполитиздат, [М.], 1941, стр. 122.
[27] Там же, стр. 72.
[28] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 262—263.

lib.pushkinskijdom.ru

Златовратским, я о них узнал только на III курсе университета».[29] Живя в Петербурге, будущий польский критик глубоко проникся культурными интересами передовых общественных кругов в России, и поэтому его статья об Успенском отличается прежде всего превосходным знакомством с его творчеством и со всей современной ему литературной обстановкой.

Как и Плеханова, Бялоблоцкого особенно привлекали те критические стороны в творчестве Успенского, которыми он отличался от других писателей народнического лагеря. Глеб Успенский, пишет Бялоблоцкий, «в 70-е годы изменил свой прежний путь, не отличавший его от массы писателей, которых называют народниками».[30] «С болью в сердце, — продолжает критик, — но последовательно и настойчиво он обнаруживает противоречия между нашими представлениями и понятиями о народе, о его быте и характере, и действительной жизнью. Это навлекло на него громы радикальной и либеральной критики, но он выдержал, идя по избранному пути, был оценен и получил всеобщее признание».[31]

В центре внимания польского критика оказалась литературная деятельность Успенского конца 70-х—начала 80-х годов; он подверг критическому разбору следующие его произведения: «Из деревенского дневника», «Деревенская неурядица», «Власть земли», «Равнение под одно» и др.

Следуя за русской революционно-демократической критикой, Бялоблоцкий выдвигает на первый план анализ изображенных писателем общественных условий, поэтому Успенский его особенно интересует богатством жизненных наблюдений. «Успенский, — отмечает он, — создал целую панораму картин и типических образов, на которых можно изучать действительную жизнь народа».[32]

Статья Бялоблоцкого не свободна от некоторых пережитков народнических представлений о деревне; он переоценивает общинную солидарность в русской деревне недавнего прошлого. Тем не менее в разбираемых им произведениях Успенского критик заинтересовался главным образом изменениями в русской пореформенной деревне: распадом общины, усилением власти денег и обострением социальных противоречий. Он констатирует: «Уничтожая основы существования общины, утверждая хозяйство, основанное на конкуренции, смешивая между собою сословия и бросая в ряды трудового люда много людей, незнакомых с идеей общины, новая жизнь содействует процессу создания деревенского эксплуататора, выразительно называемого кулаком».[33]

Западноевропейские писатели, по словам Бялоблоцкого, рисуют народ с этнографической точки зрения или убеждают своих читателей лишь в том, что и люди из народа умеют чувствовать, и только в русской литературе обнаруживается подлинная близость к народу. Таким образом, критический разбор произведений Успенского позволил Бялоблоцкому на примере его творчества сформулировать задачу полного и глубокого сближения литературы с народом.

Как и в Польше, художественные искания Глеба Успенского вызвали очень сочувственный отклик со стороны формирующейся марксистской критики в Румынии. «Власть земли» Глеба Успенского является предметом серьезного внимания в статье К. Доброджану-Геря «Крестьянин в литературе» (1897—1898).[34] Для передовой румынской критики тех лет тема этой статьи была чрезвычайно актуальна, поскольку положение крестьянства в Румынии было крайне тяжелым и через всю ее историю прошлого века одно за другим следуют крестьянские волнения, высшей точкой которых было восстание 1907 года. Автор статьи, выдающийся румынский литературный и общественный деятель, один из первых распространителей идей марксизма в Румынии, вышел из рядов русской революционной эмиграции и в прошлом был народником.

Статья Доброджану-Геря представляет собою сравнительно-социологическое исследование крестьянской темы в русской и французской литературе XIX века. Во французской литературе он устанавливает два противоположных подхода к крестьянству — оптимистический и пессимистический. В соответствии с этим он противопоставляет две группы писателей: к одной он относит Жорж Занд, Леона Кладеля и других идеализирующих деревню оптимистов, а к другой — Бальзака, Золя и Мопассана, пессимистов, видящих в деревне только нищету и моральную деградацию. Аналогичный контраст он находит и в немецкой литературе; к оптимистическим произведениям в ней он относит деревенские рассказы Б. Ауэрбаха, а к пессимистическим — драму Г. Гауптмана «Перед восходом солнца».

В русской литературе, по мнению Доброджану-Геря, такого четкого разделения провести нельзя, но все же налицо две разные точки зрения на крестьянство. К оптимистам, идеализирующим деревню, хотя и без романтики в духе Жорж

[29] L. Krzywicki. Wspomnienia, t. I. Warszawa, 1947, s. 124.

[30] B. Białobłocki. Szkice społeczne i literackie. Wybrał i wstępem poprzedził S. Sandler. [Warszawa], 1954, s. 159.

[31] Там же.

[32] Там же, стр. 160.

[33] Там же, стр. 165.

[34] C. Dobrogeanu-Gherea. Tăranul în literatură. «Gazeta săteanului», 1897, 20 decembrie; 1898, 5 ianuarie, pp. 517—521, 542—544.

lib.pushkinskijdom.ru

Занд, он причисляет Тургенева с его «Записками охотника» и писателей-народников, а к пессимистам — Льва Толстого за драму «Власть тьмы» и Чехова за повесть «Мужики». Глеба Успенского румынский критик выделяет особо, как писателя, близкого Бальзаку и Золя суровой жизненной правдой, но чуждого их пессимизму и не похожего на них своим сочувственным отношением к крестьянам. «Успенский, — приходит к выводу Доброджану-Геря, — выше их обоих своей симпатией к крестьянству, которая его никогда не покидает».[35] Успенского Доброджану-Геря вообще ставит очень высоко как писателя «с искрой гениальности», но сожалеет, что он не создал целостных произведений и ограничивался только фрагментами.

В статье Доброджану-Геря противоречиво сочетаются материалистический замысел в анализе влияния современной буржуазной цивилизации на судьбы крестьянства и антиисторический схематизм, выраженный в произвольном сближении писателей разных эпох, к тому же порою весьма субъективно истолкованных. Интересно вместе с тем, что произведения Глеба Успенского в ней рассматриваются как одно из наиболее глубоких отражений исторических судеб крестьянства в условиях утверждения капитализма, как неотъемлемое звено мирового литературного процесса.

В Болгарии Глебом Успенским очень интересовался зачинатель болгарской марксистской критики Димитр Благоев. Прямо о нем он ничего не написал, но придавал ему большое значение как писателю и в определенном смысле ставил его в пример болгарскому писателю-народнику Тодору Влайкову, которому посвятил статью «Разложение старых основ народной жизни», напечатанную в социал-демократическом журнале «Ден» за 1892 год. Талантливый бытописатель народной жизни, Влайков в молодости учился в Московском университете, в студенческие годы испытал влияние Н. К. Михайловского и был хорошо знаком с русской литературой. Его известные воспоминания были написаны, как он сам на это указывает, под впечатлением «Истории моего современника» Короленко.

Критический анализ рассказов Влайкова у Благоева имеет много общего с отношением Плеханова к Глебу Успенскому. Оба критика выдвигают на первый план общественные проблемы и раскрывают объективный исторический смысл тех социальных изменений современной жизни, которые у Влайкова и Успенского изображены настолько правдиво, что опровергают их собственные народнические идеи. Центральная общественная проблема в статье Благоева о Влайкове — разложение задруги, т. е. болгарской сельской общины. Он констатирует, что вопреки своему народническому утопизму Влайков в рассказе «Дедушка Стойко» (1890) объективно показывает ослабление патриархальной солидарности в болгарской деревенской семье, а в рассказе «Батрак» (1892) так же правдиво повествует о тяжелом положении сельского пролетариата в Болгарии. В обоих этих рассказах Благоев отметил влияние Глеба Успенского.

Высоко оценивая Влайкова как правдивого беллетриста, Благоев рекомендовал ему сочетать беллетристику с публицистикой. «Замечательный пример такого соединения представляют собою произведения известного русского писателя Глеба И. Успенского», — отметил он в заключение.[36] Таким образом, публицистичность художественной прозы Успенского Благоев расценивал как эстетическое новаторство и хороший ориентир для современной ему болгарской литературы. Может показаться, что этому противоречит его критика тенденциозности более поздних произведений Влайкова, о которых он писал в статье «Наша художественная литература» (1898). Но дело в том, что в данном случае Благоев осуждал не публицистичность как художественный прием в духе прозы Успенского, а тенденциозное следование предвзятым народническим идеям, нарушающее художественную объективность.

О том, что творчество Глеба Успенского привлекало интерес болгарской передовой литературной общественности, связанной с рабочим движением, свидетельствуют и другие факты. В 1895 году в социал-демократическом журнале «Ден» было начато печатание статьи «Глеб Успенский и русское народничество», не доведенное, однако, до конца. В связи с этим в журнале «Целина» Хр. Максимов поместил заметку, в которой упрекнул редакцию журнала «Ден» за прекращение заинтересовавшей его публикации.[37] Кроме того, известный деятель русско-болгарского литературного сближения Георгий Бакалов перевел очерк Успенского «Крестьянин и крестьянский труд» и в 1900 году выпустил его отдельной книгой, поместив в виде предисловия статью Плеханова об Успенском.

Немалый интерес к Успенскому проявила рабочая печать Германии.[38] Его

[35] C. Dobrogeanu-Gherea. Studii critice. I. [București, 1956], p. 422. Ср.: А. Ковач (Бухарест). Доброджану-Геря и русская литература. «Научные доклады высшей школы, Филологические науки», 1960, № 1, стр. 184—191.

[36] Д. Благоев. Литературно-критически статии. [София, 1951], с. 266.

[37] «Целина», год II, 1893—1894, кн. 5, с. 119.

[38] См.: O. Haasler. Russische Literatur in der deutschen social-demokratische Presse am Vorabend und Wärhend der ersten russischen Revolution von 1905—1907. Berlin, 1965, Phil. Dissertation (Maschinendruck), Anhang, S. 228—230.

lib.pushkinskijdom.ru

очерки и рассказы появлялись на ее страницах в начале 90-х годов: в популярной газете «Berliner Volks-Tribüne» и в центральном органе социал-демократической партии «Neue Zeit» (в газете — «Неизлечимый» (1890), «Прогулка» (1891) и «Будка» (1892), а в журнале — «Книжка чеков» (1891) и «Наблюдения одного лентяя» (1892)). В 1892 году в журнале «Neue Zeit» был напечатан перевод статьи Плеханова «Гл. И. Успенский». Произведения писателя, появившиеся на немецком языке одновременно с этой статьей, в частности «Книжка чеков», подтверждали ее основные положения и убеждали в крахе народнических иллюзий. Отдельные переводы из Глеба Успенского появлялись на страницах немецкой рабочей печати и позднее, в частности «Неизлечимый» — в «Sächsische Arbeiter-Zeitung» за 1904 год (с 2 апреля по 15 мая) и «Книжка чеков» — в «Der Kampf» за 1917 год (с 10 марта по 28 апреля).

9 апреля 1902 года в газете «Leipziger Volkszeitung» был помещен некролог Глеба Успенского, написанный Розой Люксембург. Вслед за Розой Люксембург в газете «Sächsische Arbeiter-Zeitung» в № 98 от 29 апреля за 1904 год со статьей о Глебе Успенском выступил Франц Дидрих; он связал его творчество с литературной обстановкой в России, раскрыл на его примере содержание понятия «народничество» и наметил три круга его литературных тем: изображение города и городского пролетариата, обращение к проблеме аграрных отношений и создание оригинальных литературных типов. В большую заслугу ему он поставил удивительное искусство индивидуализации. Успенского он охарактеризовал как знатока русского крестьянства и как писателя, запечатлевшего возникновение русского пролетариата. Тема пролетариата в творчестве Успенского обратила на себя внимание и некоторых других немецких критиков.

Георг Полонский в кратком популярном очерке истории русской литературы, составленном им по Скабичевскому и другим русским источникам, назвал Глеба Успенского «Гомером русского пролетариата».[39] Он не отрицал значительности крестьянской темы в его творчестве, но его оригинальность, начиная с «Нравов Растеряевой улицы», усматривал главным образом в разработке новой для русской литературы темы пролетариата. Раскрыть истинное значение этой темы для русской литературы Полонскому мешала путаница в понимании классовой природы пролетариата и связи между литературой и социальной борьбой в России. Глеба Успенского он считал писателем русского пролетариата, а Горького — писателем «пятого сословия», т. е. люмпен-пролетариата.

В 1904 году сборник рассказов Глеба Успенского в переводе Георга Полонского был издан в Мюнхене в издательстве «Ю. Мархлевский и компания».[40] Руководитель этого издательства, выдающийся деятель польского революционного движения Юлиан Мархлевский занимает видное место в истории марксистской эстетики в Польше и сыграл немалую роль в развитии русско-зарубежных литературных связей. В период с 1902 по 1905 год он жил в Мюнхене и здесь, вступив в тесный контакт с немецкими социал-демократическими кругами, возглавил издательство, которое поставило перед собой цель популяризировать классическую и современную литературу; в своей программе оно ориентировалось на горьковское издательство «Знание». Одновременно с изданием книги рассказов Глеба Успенского по инициативе Мархлевского были изданы переводы произведений Горького, Короленко, Вересаева, Гарина-Михайловского и других русских писателей.

Не только в немецкой, но и во всей зарубежной критической литературе о Глебе Успенском глубиной марксистского анализа его творчества выделяется упоминавшаяся выше статья Розы Люксембург; по своему содержанию она во многом перекликается с заметкой по поводу смерти Успенского в ленинской «Искре» за 1902 год. Главная мысль Розы Люксембург заключается в том, что наследие Успенского ценно непроизвольной критикой народничества и принадлежит пролетариату, который по-своему завершает идейные искания писателя и выводит человечество на новый исторический путь. «Глеб Успенский, — писала Роза Люксембург, — умолк в 90-е годы. Постичь мир новых идей он был уже не в состоянии. И вот ныне, усталый, вечно ищущий, вопрошающий, сомневающийся, не знающий покоя, он обрел вечный покой, — в тот самый момент, когда русский пролетарий вышел на улицу с красным стягом, чтоб осуществить идеалы, во имя которых Успенский писал кровью сердца, — правда, осуществить иначе, чем думал писатель».[41]

Роза Люксембург была знакома со статьей Плеханова об Успенском. Очень возможно, что она читала и статью в ленинской «Искре». Ей самой принадлежит ряд оригинальных наблюдений и тонких суждений о творчестве Успенского. Если

[39] G. Polonskij. Geschichte der russischen Literatur. Leipzig, 1902, S. 97.

[40] G. Uspenskij. Novellen. Deutch von G. Polonskij. Verlag J. Marchlewski und Co. München, 1904. Ср.: M. Wegner. Deutsche Arbeiterbewegung und russische Klassik. 1900—1918. Akademie-Verlag, Berlin, 1971, S. 145—146 (Veröffentlichungen des Instituts für Slawistik, № 58).

[41] Роза Люксембург. О литературе. Гослитиздат, М., 1961, стр. 75 (далее ссылки приводятся в тексте).

lib.pushkinskijdom.ru

Плеханов назвал писателей-народников «художниками-социологами», то Роза Люксембург рассматривала произведения Успенского как «беллетристические исследования» и считала их незаменимыми для познания общественных условий пореформенной России, для знакомства с русским крестьянством и для понимания неизбежности распада сельской общины. Такие художественные исследования, замечала она, гораздо конкретнее, чем иные научные труды.

Соглашаясь с Плехановым, Роза Люксембург вносила несколько бо́льшую определенность в оценку Успенского как художника слова. Плеханов как бы не решался полностью признать художественное новаторство Успенского и свою высокую оценку его произведений сопровождал оговорками об их несоответствии требованиям эстетики. Роза Люксембург в отличие от него писала не об отказе Успенского от эстетики, а о том, что он нарушал ее привычные каноны и выступил как создатель новых форм. Внешне небрежная форма произведений Успенского, доказывала она, вполне соответствует их новому содержанию. «Совершенно ясно, — утверждала Роза Люксембург, — что столь своеобразная эпоха должна была обрести свое адекватное литературное выражение, и оно было найдено именно Успенским и его сподвижниками» (стр. 68—69). По существу дела и Плеханов расценивал творчество Успенского как выражение новой демократической или разночинской эстетики, но Роза Люксембург высказала эту мысль с большей отчетливостью.

Как одну из отличительных особенностей писательского искусства Глеба Успенского Роза Люксембург проницательно отметила свойственный ему тонкий психологический анализ нравственных исканий в период ломки привычных общественных форм жизни. «Показать дисгармонию реформированной Руси, столкновение старого с новым, противоречия и конфликты в жизни трудовой и бедствующей России, ее „больную душу, больную совесть“ — вот в чем была задача Успенского», — так сформулировала она суть душевного состояния его излюбленных литературных героев (стр. 71).

Много лет спустя в статье «Душа русской литературы» (1918) Роза Люксембург отметила и другую важную сторону искусства психологического анализа у Глеба Успенского, роднящую его с Гоголем, Гончаровым, Толстым, Достоевским, Салтыковым-Щедриным и Чеховым, — «бальзаковскую мощь» в типизации социальных психологических уродств, умение показать неправильный рост души как следствие неблагоприятных общественных условий. Особую привлекательность реализму Успенского, по мнению Розы Люксембург, придает душевная теплота, та «широта сердца и мысли», которая выражается в человечности, свободной от всякой сентиментальности, в отношении русских писателей к преступникам, проституткам и к другим людям, «потерпевшим крушение» (стр. 144).

Статья Розы Люксембург «Душа русской литературы» была написана ею в качестве предисловия к немецкому переводу «Истории моего современника» Короленко. Глеб Успенский в ней только бегло упоминается, но эти упоминания неустранимы из контекста, и он воспринимается как один из провозвестников социального освобождения в России, один из тех писателей, чьи произведения служат основанием для обобщающего вывода о русской литературе: «Русская литература сочетает... высокий нравственный пафос с художественным пониманием всей гаммы чело еческих чувств; в стране нищеты, в огромной тюрьме она создала собственное царство духовной свободы и богатейшей культуры, где можно было дышать и принимать участие в интересах и духовных стремлениях культурного мира» (стр. 148).

4

Если марксистская критика в лице Розы Люксембург вскоре после Октябрьской революции напоминала о Глебе Успенском как об одном из тех писателей, в чьем наследии с большой силой выразилась идейная, нравственная и художественная мощь русской литературы, буржуазное литературоведение к нему совершенно охладело. В «Истории русской литературы» (1924) Артура Лютера Глеб Успенский фигурирует в качестве писателя, в котором публицист побеждал художника, а его публицистика сама по себе далека от интересов западноевропейского читателя и даже в России никого не затрагивает.[42] Писать об Успенском в эти годы перестали. Редким исключением была публикация специального текстологического исследования об Успенском в немецком филологическом журнале 20-х годов, однако и оно принадлежало перу советского ученого В. Буша.[43] В 30-е годы таким же исключением были страницы об Успенском в книге Е. Хейслера «Купец в русской литературе» (1935). Ее автор констатировал отрицательное отношение писателя к капитализму и отсюда делал выводы о трагедии его личности

[42] A. Luther. Geschichte der russischen Literatur. Leipzig, 1924, S. 352—355.
[43] W. Busch. Gl. Uspenskij. Zur Geschichte der Textgestalt seiner Werke. «Zeitschrift für slavische Philologie», B. V, Doppelheft 1/2, 1928.

lib.pushkinskijdom.ru

как типичного народника, не умевшего оценить миссию капитализма и принимавшего в расчет только его теневые стороны. Хейслер сокрушался по поводу «страшной ликвидации купечества» после Октябрьской революции, а в критическом отношении к нему со стороны русской литературы он усматривал чрезмерное влияние «левых партий».[44]

Хотя в межвоенные годы зарубежные отклики на наследие Глеба Успенского были очень редки, отдельные его произведения продолжали появляться в переводах на различные иностранные языки. В 1924 году на румынском языке в переводе М. Севастоса вышел небольшой сборник произведений Успенского под названием «Саранча. Юмористические очерки». В 1928 году появился китайский перевод «Нравов Растеряевой улицы». В 1934 году советский переводчик М. Хело перевел «Книжку чеков» на финский язык.

Новый этап в истории зарубежной литературной репутации Глеба Успенского начался после окончания второй мировой войны, в обстановке значительного укрепления международного авторитета Советского Союза, когда во всем мире вырос интерес как к советской культуре, так и к ее традициям, в частности к русской классической литературе.

В годы после второй мировой войны интерес к наследию Глеба Успенского настолько оживился, что многие его произведения появились отдельными изданиями в переводах на ряд иностранных языков. В 1950 году в Стокгольме в серии «Русские классики», издаваемой под редакцией Н. О. Нильсона, вышло отдельное издание «Нравов Растеряевой улицы» в переводе на шведский язык. Многие произведения Успенского изданы в переводах на языки народов социалистических стран: на польский — «Нравы Растеряевой улицы» (1956), на румынский — «Книжка чеков» (1949) и «Нравы Растеряевой улицы» (1956), на венгерский — «Нравы Растеряевой улицы» (1956), на немецкий — «Новые времена, новые заботы» (1952) и «Нравы Растеряевой улицы» (1958), на чешский — «Разоренье» (1952) и «Власть земли» (1952), на словацкий — «Власть земли» (1957), на болгарский — «Избранные произведения» (1956).

Литературная судьба наследия Глеба Успенского в современной русистике в значительной мере определяется тем, что в послевоенные годы, особенно в последние десятилетия, за рубежом начали заниматься народничеством и литературными деятелями, которые были связаны с ним. Новейшие работы, посвященные этой теме, очень часто содержат в себе скрытую или явную полемику с теми новыми советскими исследованиями о народничестве, толчком для появления которых явился XX съезд КПСС. Объективное значение народничества как выражения крестьянской идеологии в России 70—80-х годов в них не учитывается, оно трактуется как интеллектуальное явление, основанное на наивной идеализации крестьянства и утопических представлениях о будущем России.

Как важный этап в истории русской общественной мысли, но как чисто интеллигентское умственное течение народничество рассматривается в двухтомном труде Франко Вентури «Русское народничество» (1952), в котором освещаются истоки и этапы развития русской народнической мысли до 1881 года.[45] Успенский в поле зрения итальянского историка не входит, но в современной буржуазной русистике его собственный труд служит главным источником информации о народничестве, а поэтому использован и в недавно появившихся исследованиях об Успенском.

Другим источником, к которому обращается современная буржуазная славистика для обобщающих суждений о народничестве, служит книга американского историка Джеймса Биллингтона «Михайловский и русское народничество» (1958).[46] В отличие от труда Вентури, буржуазного ученого, стремящегося к объективности, книга Биллингтона носит тенденциозный, антикоммунистический характер. Автор книги ставит в заслугу Михайловскому борьбу с марксизмом, объявляет его одним из предшественников персонализма в современной буржуазной социологии и совершенно обходит прогрессивные стороны его деятельности — борьбу с феодальными пережитками в русской общественно-политической жизни, защиту интересов крестьянства и связь с революционным подпольем. Высшими авторитетами для Биллингтона являются Бердяев, Масарик и Лосский, а поэтому он очень мало озабочен раскрытием движущих сил исторического процесса в России и вслед за своими идейными учителями исходит из совершенно ложных представлений об исключительной религиозности русского народа. Своей религиозностью народничество, по схеме Биллингтона, отличается от «базаровизма» или «нигилистического материализма» 60-х годов.

---

[44] E. Häusler. Der Kaufmann in der russischen Literatur. Königsberg, 1935, S. 127.

[45] F. Venturi. Il populismo russo. G. Einaudi editore, vol. I—II. Torino, 1952. См. рецензию С. А. Покровского в «Вопросах истории» (1955, № 8, стр. 176—179).

[46] James H. Billington. Mikhailovsky and russian populism. Oxford, 1958. См. рецензию Ш. М. Левина и С. С. Волка в журнале «История СССР» (1959, № 4, стр. 204—212).

lib.pushkinskijdom.ru

Народничество Биллингтон сводит к двум исходным идеям или «мифам», как он выражается: вере в народ (слово «народ» Биллингтон ставит под сомнение и заключает в кавычки) и «мечте об истинном христианстве».[47] Глебу Успенскому он уделяет всего несколько слов как писателю, близкому к Михайловскому и крупнейшему представителю народнической прозы, но тем самым подразумевается, что и он является одним из создателей народнических мифов.

В 60-е годы интерес к Глебу Успенскому как писателю-народнику продолжает возрастать. Доказательством этого является книга Жана Лота «Глеб Иванович Успенский и русское народничество» (1963). Исследование Жана Лота состоит из трех частей: в первой — «Успенский и его время» — излагается биография писателя; вторая, центральная по своему месту и значению, — «Народничество Успенского» — охватывает его творчество второй половины 70-х и начала 80-х годов, третья — «Мечты и действительность (1884—1892)» — посвящена последним годам его деятельности. Во второй части есть специальная глава, в которой освещаются славянофильские и народнические концепции происхождения сельской общины в России. «Подобно славянофилам и народникам, — пишет Жан Лот, — Успенский в сельской общине видит прежде всего оплот против пролетаризации наиболее разоренных крестьян».[48]

С пристальным вниманием Жан Лот останавливается на тех произведениях Успенского, в которых тот выдвигает на первый план нравственное содержание деревенской жизни и поэзию крестьянского труда. О таких его очерках, как «Крестьянин и крестьянский труд» и «Власть земли», он пишет с большим увлечением и восхищается тем, как правдиво и красочно писатель иллюстрирует свои идеи. Но Успенского Жан Лот воспринимает односторонне, только со стороны его близости к народничеству, а его художественные наблюдения, в которых раскрываются индивидуалистические, собственнические и даже кулацкие черты в психологии и в поведении крестьянина, он не оттеняет.

Не отрицая, что Успенский в известной мере разочаровался в общине, Жан Лот вступает в спор с Н. И. Пруцковым, развивающим положения статьи Плеханова, и не соглашается признать, что объективно писатель содействовал марксистской критике народничества, а в конце жизни тяготел к марксизму. «Успенский, — настаивает Жан Лот, — оставался народником до самой смерти».[49] Только как гипотезу автор книги допускает и преемственную связь Успенского с Чернышевским.

Жан Лот высоко оценивает оригинальность разработанного Успенским нового литературного жанра, в котором публицистика органически связана с художественным творчеством, и новизну таких его литературных тем, как поэзия крестьянского труда. Называя Успенского историком своей эпохи, он сравнивает его с Бальзаком, хотя и отмечает в его творчестве недостаточную глубину психологического анализа и одностороннее внимание только к социальной стороне человеческой жизни. Несмотря на серьезные расхождения с советским литературоведением,

---

[47] James H. Billington. Mikhailovsky and russian populism, p. 120.

[48] J. Loth. Gleb Ivanovič Uspenskij et le populisme russe. Contribution à l'histoire de la pensée et de la littérature populistes en Russie (1870—1890). Leiden, Brill, 1963, p. 115. Прямолинейно сближая народничество и славянофильство, Ж. Лот повторяет заблуждения, очень распространенные в современной зарубежной русистике (см.: А. Л. Григорьев. Спор о наследии. «Русская литература», 1967, № 2, стр. 174—175). Очень показательна в этом отношении статья А. Гранжара, в которой видное место уделено «Власти земли» Глеба Успенского. Истоки славянофильского представления о русском крестьянине А. Гранжар возводит к суждениям Гердера о славянстве, Хомяков же, по его мысли, дополнил Гердера тем, что в созданный им тип первобытного славянина как воплощение идеала гуманности добавил типические черты русского крестьянина: религиозность, проникнутую духом православной «соборности», и верность бытовым традициям — семье и сельской общине. К славянофильскому пониманию характера русского крестьянина восходит, по мнению А. Гранжара, и его характеристика у Герцена, который отбросил чуждый ему религиозный отпечаток, но сохранил главные черты. «И эти два аспекта русского крестьянства, — продолжает французский ученый, — его жизненная сила и мягкость его нрава, подчеркнутые основателем народничества Герценом, мы находим в шедевре наиболее оригинального представителя народничества Глеба Успенского». Успенский во «Власти земли», как полагает Гранжар, не только продолжает Герцена, но и возвращается к хомяковским религиозным мифам, поскольку в русских святых и праведниках видит воплощение высшей морали. «Поистине именно мифы, а не реальные явления правят миром», — размышляет французский ученый и отсюда делает вывод: «Действительно этот славянофильский и народнический миф вызвал лучшее в русской молодежи XIX века: потребность в идеале и готовность к самопожертвованию ради него» (H. Granjard. Du romantisme politique: slavophiles et populistes. «Revue des études slaves», t. 34, 1957, pp. 79, 80).

[49] J. Loth. Gleb Ivanovič Uspenskij et le populisme russe, p. 188.

lib.pushkinskijdom.ru

книга Жана Лота свидетельствует о его большой симпатии к русскому писателю-демократу и к художественной правде его произведений.

Одно из свидетельств пробуждения научного интереса к Успенскому в современной буржуазной русистике — глава о нем в книге американского историка Ричарда Уортмана «Кризис русского народничества» (1967); другие главы посвящены Энгельгардту, Златовратскому и народническим экономистам — Воронцову и Даниельсону.[50] Уортман изучает народничество как историко-культурное явление; ни организационные формы народнического движения в России, ни идейная программа народников, ни их революционная деятельность не входят в круг его интересов. Его интересует психологическая сторона, народничество как определенный тип мышления, «народнический этос», как он выражается, и сами народники как люди определенного духовного склада.

Р. Уортман справедливо возражает другому американскому историку, Р. Пайпсу, который подвергает сомнению само понятие «народничество» и пытается создать ложное впечатление, будто бы оно является произвольным созданием марксистской исторической науки.[51] Но сам он хотя и признает историческую достоверность понятия «народничество», вкладывает в него только психологическое содержание. «Единство этого десятилетия, — поясняет он свою мысль, — было в меньшей мере идеологическим, чем психологическим единством, всеобщим эмоциональным союзом с деревенским населением, иногда выраставшим в настоящую влюбленность».[52]

Успенскому в книге Уортмана отведена отдельная глава: «Глеб Иванович Успенский и невозможность примирения» (стр. 61—100). Успенского, Златовратского и Энгельгардта он трактует как три разных психологических типа эпохи кризиса русского народничества: Златовратского — как человека, совершенно не способного принять реальность, не соответствующую его идеалам, и безмятежно сохраняющего им полную верность; Энгельгардта — как человека, который, столкнувшись с реальностью, разочаровался в своем народническом идеальном представлении о крестьянстве и снова обратился к временно покинутой им науке, возложив на нее все свои социальные надежды; и, наконец, Глеба Успенского — как жертву трагических противоречий в его сознании, вызванных несоответствием между реальной жизнью и увлекающими его «народническими мифами». «Произведения Глеба Успенского, — пишет Уортман, — создают портрет интеллигента в столкновении с реальностью, одного из тех, чей идеал противостоит действительности и чье примирение с ней невозможно» (стр. 100). В подтверждение своей психологической концепции личности и творчества Успенского американский исследователь указывает на изображенных писателем и близких его душе интеллигентов; он называет их «абсурдными и патетическими фигурами» и усматривает в них отражение душевного разлада самого автора (стр. 77).

Уортман подвергает сомнению неоспоримое положение советского литературоведения о реализме Успенского и не соглашается признать, что объективное содержание его творчества опровергает народнические иллюзии, хотя бы он и не хотел расстаться с ними. «В настоящее время, — полагает американский ученый, — трудно воспринимать Успенского как объективного репортера» (стр. 70). Успенский, по его мнению, всегда старался сохранить верность своим идеальным представлениям о крестьянстве, все больше убеждался в их иллюзорности и в результате этого уходил в призрачный мир, как в заключительном разделе «Власти земли», где он обратился к мифическим образам народных угодников. Этим трагическим душевным раздвоением автор книги объясняет душевную болезнь писателя.

Хотя Р. Уортман пытается ограничиться чисто психологическим объяснением личности и творчества Глеба Успенского, фактически ему приходится говорить о развитии капитализма и об утверждении новых денежных отношений в крестьянском хозяйстве в пореформенной России. Кризис русского народничества он объясняет утверждением капитализма в пореформенной России. И хочет или не хочет он этого, фактически он во многом следует за отвергаемой им советской наукой. По сравнению с книгой Жана Лота, очерк Уортмана выигрывает в том отношении, что его автор гораздо больше считается с антинародническими скептическими тенденциями в творчестве Успенского, но психологическая концепция личности и творчества писателя грешит у него предвзятой односторонностью. Здесь Жан Лот гораздо ближе к истине, сопоставляя Успенского с Бальзаком как писателем-реалистом и историком своей эпохи. Расхождение Жана Лота и Ричарда Уортмана во взглядах на творчество Глеба Успенского помогает установлению объективной истины. Вопреки их полемике с марксизмом наиболее убедительны в их исследованиях те конкретные исторические факты и наблюдения,

[50] R. Wortman. The crisis of Russian populism. Cambridge, 1967.

[51] Ср.: R. Pipes. Narodnichestwo: a semantik inquiry. «Slavic Review», vol. XXIII, № 3, september, 1964, pp. 441—458.

[52] R. Wortman. The crisis of Russian populism, pp. IX—X (далее ссылки приводятся в тексте).

lib.pushkinskijdom.ru

которые почерпнуты из хорошо знакомых им работ советских историков и литературоведов.

Ни Лот, ни тем более Уортман не вникают в вопрос о литературных традициях Успенского. В отличие от них именно на его традициях делает ударение А. Стендер-Петерсен. Глеб Успенский занимает центральное место в главе о литературном народничестве в его «Истории русской литературы». Литературное народничество автор этого труда понимает очень расширительно и включает в него не только собственно народничество, но и писателей-демократов 60-х годов — Помяловского, Н. Успенского, Левитова, Слепцова и Решетникова. Как литературное течение он возводит народничество к «социологически-физиологической традиции» — к Чернышевскому, Добролюбову и Писареву, а затем дальше — к физиологическому очерку в натуральной школе.[53] Отличительными чертами народнической прозы он признает ее проблемность, создание в ней социологических типов и преобладание малых форм, особенно очерка. Своего собственного художественного стиля Глеб Успенский, как полагает Стендер-Петерсен, не имел, поскольку вместе с другими писателями-народниками пренебрегал художественной отделкой своей прозы, но один ее образец датский ученый в порядке исключения приводит как пример высокого мастерства.

Наряду с народничеством вторым влиятельнейшим и вместе с тем враждебным ему литературным течением в русской прозе 60—80-х годов, по мнению Стендер-Петерсена, была «беллетристическая линия», представленная такими писателями, как Крестовский, Клюшников или Маркевич, а позднее — Боборыкин и Амфитеатров, т. е. авторами сенсационных романов, в которых социальная тема служит только поводом для занимательного повествования. Как на яркий пример различия в трактовке одной и той же городской темы он указывает на «Петербургские трущобы» Всеволода Крестовского и «Нравы Растеряевой улицы» Глеба Успенского.

Литературоведы социалистических стран еще не обратились к монографическому исследованию Успенского, но новым словом в изучении его наследия являются уже те их работы, в которых с марксистско-ленинских позиций освещается его роль в международной литературной жизни. Такова монография С. Сандлера о Бялоблоцком, в которой статья польского критика об Успенском рассматривается как один из памятников ранней марксистской критики в Польше.[54] Такова же монография Желю Авджиева «Народнические иллюзии и художественная правда» (1963), в которой исследуется народничество в болгарской литературе и на первый план выдвинуты два писателя — Тодор Влайков (Веселин) и Христо Максимов (Мирчо); оба они связаны с Успенским. «Наше народничество, — пишет автор книги, — тесно связано с русским. Болгарские писатели учились у русских народнических публицистов и писателей. Поэтому использование ленинских, а с известными оговорками и плехановских статей о русском народничестве является необходимым условием правильной оценки и нашего народничества».[55]

Ж. Авджиев опирается на критические работы Плеханова о русских и Благоева о болгарских писателях-народниках, но в то же время указывает на их общий недостаток — невнимание к положительной стороне народничества, к его прогрессивному содержанию как выражению социальных устремлений крестьянской демократии. У Благоева, показывает он, некоторая односторонность в оценке болгарского литературного народничества вытекала из недооценки крестьянства как союзника революционного пролетариата, свойственной социал-демократической партии Болгарии, даже ее левому крылу («тесным социалистам»), и позднее с ленинских позиций подвергнутой критике в отчетном докладе Георгия Димитрова на V съезде Болгарской коммунистической партии.

При всем том Желю Авджиев учел разбор произведений Глеба Успенского, сделанный Плехановым, и некоторые из плехановских наблюдений применил к болгарской литературе. Исходя из плехановской характеристики Успенского как бытописателя народной жизни, одну из глав своей книги он озаглавил «Художник народного быта Тодор Влайков (Веселин)».

Беглые замечания Благоева о сходстве художественных позиций Тодора Влайкова и Глеба Успенского Желю Авджиев развивает и дополняет. Общее у Влайкова с русской народнической литературой он видит в его пристальном внимании к общественным недугам, в писательской совести и в симпатии к трудовому люду. Сходство с Успенским он, кроме того, замечает в самом построении рассказов Влайкова, которым придается форма разговора: у Влайкова — с дедушкой Стойко или с баем Цене, а у Глеба Успенского — с Иваном Босых и с другими собеседни-

[53] A. Stender-Petersen. Geschichte der russischen Literatur, Bd. II. München, 1957, S. 410.

[54] S. Sandler. U początków marksistowskiej krytyki literackiej w Polsce. Bronisław Białobłocki. Wrocław, 1954 (Studia historicznoliterackie Instituta Badań literackich Polskiej akad. nauk, t. XXI).

[55] Ж. Авджиев. Народнически илюзии и художествена правда. (Към въпроса за народничеството в българската литература), с. 5.

lib.pushkinskijdom.ru

ками. Но в мягкости тона, в повествовательном ритме, в эмоциональности и в общей этической атмосфере рассказов болгарского писателя он находит больше сходства с рассказами Короленко.

Одним из итогов освоения наследия Глеба Успенского литературоведением социалистических стран явились разделы его литературной деятельности в коллективных руководствах по истории русской литературы: в немецкой «Истории русской классической литературы» (1965), изданной в ГДР, и во втором томе аналогичного польского издания «Русская литература» (1971) под редакцией Мариана Якубца; раздел об Успенском в первом из них написан Э. Гексельшнейдером, а во втором — Р. Сливовским.[56] Оба эти руководства возникли на базе полного обновления русистики в странах, пошедших по пути социализма; в них синтезированы ее важнейшие научные достижения. И знаменательно, что Успенский в этих трудах рассматривается под знаком социалистического освоения его наследия: как писатель, уже давно привлекавший к себе особое внимание марксистской критики, связанной с международным рабочим движением, и как неотъемлемая часть русской классической литературы.

Л. Ф. ЕРШОВ

НОВЫЕ РАБОТЫ ПОЛЬСКИХ РУСИСТОВ

Уже в первые послевоенные годы со всей очевидностью выявился кризис буржуазной компаративистики. Основные принципы этого направления оказались бесплодны, ибо выявить всю сложность и многогранность проблемы литературных взаимодействий, изучить процесс взаимообогащения различных национальных литератур с их помощью было невозможно.

Однако это не означало, что историко-сравнительный метод отслужил свое. Наоборот, в обстановке растущих и крепнущих межнациональных связей возникла насущная потребность развития, но уже на новой основе, сравнительного литературоведения.

В истории взаимоотношений советской и зарубежных литератур отчетливо выделяются разные эпохи. Но если есть разные эпохи в истории взаимоотношений, то есть и разные периоды в изучении этих эпох.

Если строго исторически рассмотреть этапы становления русистики в славянских странах за последнюю четверть века, то выяснится довольно любопытная картина. Оказывается, процесс этот прошел через несколько сходных для ряда государств стадий: от интенсивного ознакомления с искусством нового мира и первых попыток его интерпретации в 40-х—первой половине 50-х годов к установлению и выявлению творческих контактов в последующие десять лет и, наконец, к исследованию со второй половины 60-х годов глубинных внутренних исторических связей, к изучению генетических и типологических особенностей взаимовлияния славянских литератур.

Разумеется, предложенная периодизация несколько условна, лишь в общих чертах намечает главные особенности эволюции русистики в славянских странах. Вместе с тем она находит известное подтверждение в вышедших за последние два-три года трудах польских русистов.

Для настоящего обзора выделены наиболее крупные, характеризующие новый этап польской русистики работы. Выбор именно этих книг[1] позволяет проследить, как изучаются ныне польско-русские литературные и культурные связи, развивавшиеся на протяжении полутора веков — от периода романтизма через критический реализм к эпохе социалистического реализма. В совокупности означенные работы закладывают фундамент будущей целостной истории, призванной раскрыть столь важную и актуальную тему.

---

[56] Geschichte der klassischen russischen Literatur. Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, 1965, S. 772—781; Literatura rosyjska. Podręcznik. Układ i red. M. Jakóbca, t. II. Państwowe wydawnictwo naukowe, Warszawa, [1971], s. 161—166.

[1] Bazyli Białokozowicz. Z dziejów wzajemnych polsko-rosyjskich związków literackich w XIX wieku. «Książka i wiedza», Warszawa, 1971, 390 str.; Franciszek Sielicki. Maksym Gorki w kręgu spraw polskich. Instytut Wydawniczy. PAX, Warszawa, 1971, 204 str.; Po obu stronach granicy. Z powiązań kulturalnych polsko-radzieckich w XX-leciu międzywojennym. Pod red. B. Galstera i K. Sierockiej. Wyd. PAN, Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk, 1972, 445 str.; Seweryn Pollak. Srebrny wiek i później. Szkice o literaturze rosyjskiej. «Czytelnik», Warszawa, 1971, 352 str.; Gabriela Porębina. Rosyjska powieść radziecka lat 1932—1941, cz. I, 38 str., cz. II, 34 str. Kraków, 1970.

lib.pushkinskijdom.ru

1

Продолжая свои исследования в области польско-русских литературных отношений, Базыли Бялокозович выпустил обширный труд «Из истории польско-русских литературных взаимосвязей XIX века» (1971). Здесь в фокусе авторского внимания целый комплекс проблем, имен и явлений. Опираясь на разыскания в архивах, на новые прочтения текстов художественных произведений, публицистической, мемуарной литературы, автор прослеживает, как на протяжении XIX века складывались и развивались (подчас не очень просто, с осложнениями и трудностями) взаимоотношения двух крупнейших славянских культур.

Б. Бялокозович не ограничивается тем, что изучает взаимосвязи между такими художниками и общественными деятелями, как Пушкин и Мицкевич, Рылеев и Немцевич, Мицкевич и декабристы, между русскими революционными демократами (Герцен, Чернышевский, Огарев, Михайлов) и участниками польского национально-освободительного движения, Г. Сенкевичем, С. Жеромским и Л. Толстым. Здесь частные моменты взаимоотношений отдельных лиц выступают как проявление некоторых общих закономерностей, показаны на богатом социально-политическом и литературно-эстетическом фоне эпохи.

Движение развитых литератур происходит по законам взаимодействия. При этом важно установить меру и степень значимости инонациональных и межнациональных факторов в спонтанном развитии определенной национальной литературы. Попытку ответить на эти кардинальные проблемы сравнительного литературоведения и представляет монография Б. Бялокозовича.

Автор показывает, как в польской и русской литературах совершались близкие или схожие процессы, ведшие от романтизма к критическому реализму, от расплывчатых общедемократических призывов через декабристскую революционность к зрелому этапу освободительного движения. «Польская и русская литературы, — пишет Б. Бялокозович, — при всем их своеобразии и разнохарактерности обладают многими общими чертами, выявляющими несомненное родство двух особо тесно живущих народов» (стр. 5).

Надо сказать, что и в польском (М. Якубец, З. Бараньский, Т. Шишко, А. Семчук и др.) и в советском (И. Белявская, Е. Цыбенко, Л. Ровнякова и др.) литературоведении существует серьезный задел в изучении взаимосвязей двух братских литератур. Например, в поле зрения авторов таких интересных и содержательных коллективных трудов, как «Из истории русско-славянских литературных связей XIX в.» (М.—Л., 1963), «Славянские литературные связи» (Л., 1968), «Польско-русские литературные связи» (М., 1970), «Научная конференция „Сравнительное изучение славянских литератур“» (М., 1971), находятся проблемы развития двух братских литератур в самых разнообразных аспектах. Здесь и выявление взаимодействий между общим и национально-специфическим, и работы, посвященные как отдельным авторам, так и целым периодам, литературным направлениям и жанрам. При этом не остаются забытыми конкретные пути обмена идейно-эстетическими ценностями.

Среди работ последнего времени, близких по тематике к труду Б. Бялокозовича, особо хотелось бы выделить остронаписанную книгу А. В. Кушакова «Из истории русско-польских литературных связей второй половины XIX—начала XX века» (1969). Однако монография эта раскрывает преимущественно одну сторону процесса: она посвящена публицистическому и художественному осмыслению польской темы в русской литературе. Кроме того, работа А. В. Кушакова, как свидетельствует ее заглавие, затрагивает лишь вторую половину XIX и начало XX века.

В книге Б. Бялокозовича сделана попытка проследить двусторонний процесс польско-русских литературных взаимосвязей на протяжении всего XIX века. Автор пишет не просто «очерки», а стремится раскрыть в основных пунктах историю литературных взаимоотношений и типологических схождений. Главы обзорные и типологически обобщающего характера («В атмосфере взаимного интереса, сближения и сотрудничества», «Польское национально-освободительное движение в русской поэзии XIX века») чередуются с монографическими («Александр Герцен и Адам Мицкевич в свете известных и новонайденных свидетельств», «Генрик Сенкевич и его отношение к русской литературе»); русско-польские контакты в поэзии и прозе, их социально-политический и художественно-эстетический аспекты — все это находит место в данной работе. Однако названные здесь повороты темы подчинены главному заданию: широкому историко-генетическому и типологическому синтезу, ибо, как верно замечает автор, «сходство между многими образами, мотивами, эпизодами и ситуациями в литературах польской и русской явилось следствием как связей контактных (генетичных), так и типологической близости» (стр. 9).

Сравнительно-сопоставительные штудии Б. Бялокозовича основаны на прочном историческом фундаменте. Автор избежал недостатков, присущих культурно-исторической школе, психологическому, упрощенно социологическому направлениям в литературоведении.

Ученый прослеживает на протяжении ряда десятилетий как непосредственные контакты литераторов, так и опосредствованные воздействия, типологические

lib.pushkinskijdom.ru

сближения и взаимовлияния. Все его выводы доказательно проиллюстрированы многочисленными фактами и документами, материалами публицистики и критики, выдержками из художественных произведений и дневников, писем и анкет. Б. Бялокозович характеризует польскую проблематику на страницах книг русских писателей, а также роль обеих литератур в формировании социально-философских воззрений в тогдашнем обществе. Все это и позволяет автору свежо, во многом по-новому выявить особенности сближения и различий, сотрудничества и противостояний, словом, обрисовать весьма непростую картину живого и активного взаимодействия двух литератур.

Тема «Польша и русские революционные демократы» относится к наименее изученным в польском литературоведении.[2] Само название одной из глав рецензируемой книги — «Александр Герцен и Адам Мицкевич в свете известных и новонайденных свидетельств» — красноречиво говорит об авторской установке на поиск таких материалов и формулирование таких суждений, которые существенно дополняли бы традиционные представления. Действительно, всесторонне анализируя связи Герцена с Мицкевичем, показывая духовное родство этих великих борцов за идею славянского братства, Б. Бялокозович вместе с тем выявляет и различия между ними. Тем самым существенно дополняются выводы работы И. М. Белявской «А. И. Герцен и польское национально-освободительное движение 60-х гг. XIX в.» (1954).

«Не со всеми утверждениями и тезисами лекций Мицкевича мог согласиться Герцен», — читаем в книге Б. Бялокозовича (стр. 54). Идеализация Мицкевичем старошляхетской Польши, его мистицизм и мессианизм, пронаполеоновские симпатии были, как показывает автор, неприемлемы для русского революционера-демократа. Однако исследователь не проходит и мимо отдельных неточных или неверных оценок Герценом творчества и общественно-публицистической деятельности Мицкевича (характеристика отношений польского поэта с Пушкиным, неточные акценты в анализе газеты «Трибуна народов» и др.).

Много нового найдет читатель и в разделе «Польское национально-освободительное движение в русской поэзии XIX века». Тема эта до сих пор остается слабо изученной. Правда, были статьи, освещающие некоторые моменты, роль отдельных лиц, но целостный очерк отсутствовал. Б. Бялокозович, осуществив большую изыскательскую работу, проследил на протяжении ряда десятилетий становление и развитие идеи единства, сплачивавшей польских борцов за независимость и лучших представителей русских передовых кругов. В период между двумя польскими восстаниями (1830 и 1863) стремление к дружбе и братству полнее и ярче всего воплощала русская поэзия. Отсюда интерес исследователя именно к этому роду литературы.

Широко используя архивные материалы, Б. Бялокозович подробно пишет о глубоких симпатиях передового московского студенчества (особенно представителей так называемого сунгуровского кружка) к участникам ноябрьского восстания 1830 года. Сосланные в Сибирь декабристы сердечно сочувствовали делу польского национально-освободительного движения, с подчеркнутым уважением относились к полякам, так же как и они закованным в кандалы. Анализируя поэзию декабристов-невольников (А. Одоевского, В. Кюхельбекера), автор подчеркивает один из ведущих мотивов их творчества — уверенность в том, что залог светлого будущего славян заключается в их единстве. «На каторге и в ссылке, — подытоживает свои наблюдения автор, — создался единый фронт — русских и поляков, — которых сплотило чувство общей недоли и ненависти к царскому режиму» (стр. 66).

Нити эти не прерывались и в последующем. Честь передовой русской мысли в борьбе с реакционно-шовинистической кампанией, поднятой царизмом после январского восстания 1863 года, отстояла революционная демократия 60-х годов. В этой связи весьма важен анализ творчества Н. П. Огарева, в поэзии которого польские мотивы получили широкое звучание, а также поэтического наследия М. Михайлова, тесно связавшего себя с польским освободительным движением.

Все три основных пласта в русской литературе XIX века интересуют польского ученого: публицистика, поэзия и проза, но, пожалуй, все-таки прозе отведено центральное место в монографии. Это и не случайно, поскольку в истории русско-польских литературных взаимосвязей (особенно со второй половины XIX века) именно прозе выпала роль главного посредника.

На творчестве трех крупнейших представителей польской и русской прозы минувшего столетия сосредоточил Б. Бялокозович свое внимание: Генрика Сенкевича, Стефана Жеромского и Льва Толстого. Автор книги убедительно оспаривает

[2] Впрочем, и здесь намечаются перемены. О растущем интересе к творчеству писателей русской революционной демократии свидетельствует, например, выход в свет обстоятельной книги Яна Орловского «Некрасов в Польше (1856—1914)», изданной Польской Академией наук в самом конце 1972 года. Автор этого труда впервые систематизировал значительный фактический материал, рассказав об истории восприятия, изучении и переводах поэзии Н. А. Некрасова в польских землях.

lib.pushkinskijdom.ru

распространенное мнение, гласящее, что Г. Сенкевич якобы не интересовался русской литературой и его творчество не имело с ней ничего общего.

Существенно уточнены и линии соприкосновений (равно как и водоразделов) творчества Л. Толстого, с одной стороны, и Г. Сенкевича и С. Жеромского — с другой. Отмечая известный факт значительной популярности Л. Толстого, «быстро и надолго вошедшего в движение польской жизни» (стр. 160),[3] Б. Бялокозович конкретизирует это суждение посредством анализа трех грандиозных эпических полотен — «Войны и мира», трилогии Сенкевича и «Пепла» Жеромского. Вместе с тем автор резонно замечает, что создатели этих книг опирались на художественные традиции своих народов, а что касается Сенкевича, то он не испытал сколько-нибудь ощутимого влияния Толстого в своих исторических романах.

Действительно, тут больше различий, нежели сходства, ибо «Война и мир» и трилогия Сенкевича — совершенно разные типы исторических повествований. Сенкевич в отличие от Толстого ориентировался на романтическую традицию, творчески перерабатывал достижения Вальтера Скотта и Александра Дюма, а также учитывал те явления в русской литературе, которые были близки этим традициям. Вот почему прав польский автор, утверждая: «Нет тут ни жанрового родства, ни аналогии в исторических ситуациях. Различие художественного метода и исторической концепции Толстого и Сенкевича также очевидно...» (стр. 165).

Иной, более зрелый этап в судьбах польского исторического романа воплощает «Пепел» С. Жеромского. Это произведение, основанное на оригинальном истолковании недавней истории, было очень важным для постижения «современных социально-идеологических и морально-философских проблем» (стр. 169). Жеромский, следуя за Толстым, стремится к эпической широте и реалистической полнокровности повествования. В обоих произведениях героем выступает общество в целом, ни одна из классово-сословных прослоек определенной эпохи — периода наполеоновских войн — не остается в стороне.

«Как русский, так и польский роман-панорама изображают царей и родовитую аристократию, великосветские салоны и масонские ложи, балы и прекрасных женщин, тяжкую участь и обиды крестьян, скандалы и распутство, самовластие и тиранию, жизнь семейную и солдатскую долю, мужество и измены, поиски ответов на мучительные проблемы народной жизни и внутреннюю духовную эволюцию героев, вспышки страсти и противоречия совести» (стр. 175).

С. Жеромский тщательно изучает огромный исторический материал: архивные документы, дневники, письма, подчас дословно (вслед за Толстым) вводя их в художественное повествование. Но главное, конечно, не в этом, а в схожих принципах социально-эстетического осмысления прошлого, в изображении народа как главной движущей силы истории.

Однако Б. Бялокозович видит и важные различия, характеризующие облик двух выдающихся национальных эпопей. С. Жеромский прибегает к иному типу психологического анализа, нежели тот, создателем которого явился Лев Толстой. Отсюда отсутствие внутренних монологов у персонажей «Пепла», раскрытие непосредственных чувств и страстей, а не постижение непрямых, сложно опосредствованных, подчас противоречивых связей между внутренним и внешним, словом, «диалектики души», столь характерной для психологического метода Толстого. Все это и сообщает роману польского писателя известный налет романтизма, т. е. той стихии, которая весьма типична для польской литературы, но совсем не коснулась «Войны и мира».

Жеромский не только в решении художественных задач, но и в истолковании социально-философских проблем шел своим путем. В частности, ему был чужд философский фатализм Толстого, отрицание роли личности в истории.

Как видим, Б. Бялокозович сумел избежать внешних сопоставлений, упрощенной трактовки влияний, заимствований. Ученого не соблазняют поиски текстологических и тематических параллелей. То, что осуществлено им на примере С. Жеромского и Л. Толстого, особенно важно и ценно, ибо изучение подобного рода типологических связей как в советском, так и польском литературоведении пока что чаще декларируется, нежели осуществляется на практике.

Формы творческого освоения инонационального художественного опыта многообразны, как и различны пути их исследования. Это, во-первых, сопоставление идейных и эстетических позиций писателей, а, во-вторых, — определение судеб литературных направлений, течений, жанров. В книге Б. Бялокозовича, что, впрочем, характерно для сравнительно-исторического литературоведения на нынешнем его

[3] Правда, необходимо заметить, что во второй половине XIX века в Польше не меньшей известностью пользовалось также творчество И. С. Тургенева и М. Е. Салтыкова-Щедрина. Но поскольку на эту тему уже имеются соответствующие исследования (З. Бараньский. Начало литературной известности Тургенева в Польше. В кн.: И. С. Тургенев (1818—1883—1955). Статьи и материалы. Орел, 1960, стр. 452—482; T. Szyszko. Sałtykow-Szczedrin w piśmiennictwie polskim lat 1872—1914. Wrocław—Warszawa—Kraków, 1965), Б. Бялокозович отсылает читателя к этим работам.

lib.pushkinskijdom.ru

этапе, детально изучен первый аспект проблемы с учетом историко-генетических, типологических и контактных взаимосвязей. Углубленное же раскрытие эволюции и смены художественных методов, стилей и жанров, словом, основных объектов исторической поэтики, — видимо, следующий этап в работе ученого.

2

Б. Бялокозович, исследуя «длинную историческую дорогу» польско-русского сближения, союза и сотрудничества, доводит свое изложение до пролетарского периода литературно-общественного движения. Другой польский ученый, Францишек Селицкий, в книге «Максим Горький в кругу польских проблем» (1971) [4] изучает литературные связи писателя уже на новом этапе, который характеризуется переходом от критического реализма к реализму социалистическому.

Связи Горького с Польшей многообъемлющи. Это не только круг чтения, польские мотивы в его произведениях, но и широкая сфера личных знакомств и дружеских общений, а также восприятие творчества самого Горького на польских землях. Столь большой резонанс закономерен, ибо Горький прокладывал такой путь, на который с каждым десятилетием выходило все больше художников.

Свою монографию Ф. Селицкий начинает с исследования круга чтения юного Горького, устанавливая тот факт, что автор «Матери» заинтересовался творчеством польских писателей задолго «перед собственным литературным дебютом» (стр. 7). Одной из первых книг, произведших сильное впечатление на Горького, была повесть Ю. Крашевского «Пан Твардовский», хорошо известная в России. В ту же пору познакомился будущий писатель и с романом Э. Ожешко «Над Неманом», который ему очень понравился.

Несколько позже (в начале 90-х годов) М. Горького увлекла проза Г. Сенкевича. Хотя русский писатель не любил исторических произведений Сенкевича («Огнем и мечом»), зато высоко ценил его народные рассказы и особенно роман «Без догмата». В главном герое этого романа Плошовском Горький видел типичного представителя эпохи безвременья. Именно Плошовский, по словам самого писателя, стал одним из прототипов образа Клима Самгина.

Ф. Селицкий скрупулезно выясняет имена и произведения тех польских авторов, которые на протяжении всего творческого пути Горького входили в сферу его духовных и литературных интересов. Здесь и классики польской литературы XIX века (А. Мицкевич, Ю. Словацкий, М. Конопницкая), и плеяда современных Горькому писателей (К. Тетмайер, С. Пшибышевский, С. Выспянский, С. Жеромский, Т. Еж, Г. Даниловский, А. Немоевский, В. Реймонт, С. Бжозовский и др.).

Творчество многих из них Горький хорошо знал и высоко ценил. С некоторыми из современников (С. Жеромский, С. Бжозовский) его связывали узы дружбы. Еще в 1907 году Горький установил тесные контакты с Жеромским и чувство глубокой приязни к нему сохранил на долгие годы. После получения известия о смерти Жеромского Горький начал писать воспоминания об этом большом польском художнике, но не завершил их.

Подводя итог своим наблюдениям, Ф. Селицкий отмечает, что «польская литература привлекла внимание автора „Песни о Соколе“ своим романтическим пафосом, призывом к героическим деяниям, подчеркиванием силы идей» (стр. 37). Однако были и такие писатели, творчество которых вызывало отпор или резко критическую оценку. Именно так встретил Горький произведения К. Тетмайера и С. Пшибышевского, не принимая их модернистских, упадочных настроений.

Ф. Селицкий посвятил немало содержательных страниц анализу польских мотивов и образов поляков в художественных и публицистических произведениях Горького, начиная от ранних («Старуха Изергиль») и кончая «Моими университетами» (1922) и публицистикой 30-х годов.

Особый интерес для советского читателя представляет завершающий книгу и наиболее обстоятельно написанный раздел «Восприятие Горького в межвоенной Польше (1918—1939)». Ф. Селицкий тщательно фиксирует все, что имеет отношение к бытованию произведений Горького на польских землях, а также к оценкам их в польской критике. Предложенная им периодизация позволяет учитывать характерные этапы этого процесса (1918—1927; 1928—1933; 1934—1939).

Первые переводы произведений Горького после Октябрьской революции появились в Польше в 1919 году («Песня о Буревестнике», «Товарищ»). Однако в те же годы консервативно-охранительные круги стремились пропагандировать некоторые ошибочные выступления писателя, охотно публикуя фрагменты из цикла «Несвоевременные мысли». В дальнейшем, наряду с публицистикой, все чаще начинают издаваться и большие художественные полотна пролетарского писателя. Ф. Селицкий, опираясь на сведения, приведенные в книге С. Гриневич «Читатели рабочих

[4] Franciszek Sielicki. Maksym Gorki w kręgu spraw polskich. Instytut Wydawniczy. PAX, Warszawa, 1971.

lib.pushkinskijdom.ru

библиотек профессиональных союзов» (1932), утверждает, что в 20-е годы произведения Горького пользовались широкой популярностью среди рабочих (особенно повесть «Детство»).

Новая волна интереса к творчеству Горького нарастает к концу 20-х—началу 30-х годов, особенно после того как в 1929 году появился первый польский перевод «Матери». Деятели польского коммунистического движения говорили об огромной роли этого романа в формировании передового мировоззрения. «Этой же цели, — замечает исследователь, — служила сценическая редакция „Матери", опубликованная в журнале „Знание для всех" (1931), с уведомлением, что она предназначена для рабоче-крестьянских театров» (стр. 107).

В заключение Ф. Селицкий пишет о влиянии Горького на польских писателей, в частности на Б. Василевскую. Приводятся также высказывания В. Спасовского — известного педагога левого направления, — который в книге «Основы самообразования» (1936) развивал мысль о том, что с именем Горького связана «идея социалистического реализма, труда как творчества, синтеза романтизма, реализма и классических традиций» (стр. 145).

К сожалению, именно здесь Ф. Селицкому изменяет присущая ему обстоятельность. О важных вещах говорится бегло, вскользь, отдельные положения скорее декларируются, нежели аргументируются. Автор ограничивается лишь свидетельствами критиков и публицистов, не предпринимая самостоятельной разработки весьма интересной темы.

Однако в целом монография Ф. Селицкого «Максим Горький в кругу польских проблем» — очень нужная и полезная книга, по-новому освещающая важный этап русско-польских литературных связей.

3

В польском литературоведении последних лет достигнуты определенные успехи в исследовании взаимоотношений двух братских культур. Появились содержательные работы, в которых раскрываются связи польского театра с системой Станиславского, восприятие русской советской поэзии (особенно А. Блока, В. Маяковского, С. Есенина) в Польше (статьи и книги З. Збыровского, В. Петровского и др.).[5]

Значительным событием является выход в свет коллективного труда «По ту и эту сторону границы. Из истории польско-советских культурных связей 1918—1939 гг.» (1972).[6] На страницах сборника рисуется широкая картина культурных связей двух стран в период межвоенного двадцатилетия. Исследователи показывают, как взаимный обмен духовными ценностями приводит к идейно-художественному обогащению обеих братских литератур. При этом авторы ряда статей не довольствуются выявлением некоторых конкретных (неизвестных или малоизвестных) путей и форм усвоения достижений искусства социалистического реализма, но стремятся раскрыть общие, типологического характера процессы. Внимание их привлекает проблема становления нового творческого метода в польской литературе и роли национального опыта. Прослеживание истоков сложной, подчас противоречивой природы идейно-художественных взаимодействий — вот что составляет основу данного труда.

Тематика книги весьма разнообразна. Читатель найдет здесь анализ восприятия в Польше 1918—1939 годов не только русской советской прозы, поэзии, драматургии, но и литературных программ и манифестов, а также разбор оценок советской литературы крупнейшими деятелями польской культуры.

Связи польской и русской советской литературы предстают здесь в разных формах и аспектах: от наиболее простых и очевидных (непосредственные контакты, перевод) через критические оценки отдельных произведений до сложной и многоступенчатой, опосредствованной многими, подчас трудноуловимыми факторами, стадии творческого усвоения. Впрочем, на этом завершающем этапе и выявляется с особой глубиной и силой органическая взаимозависимость двух славянских культур на новом историческом рубеже.

Исследовательский замысел определил и композицию сборника, складывающегося из работ, разбитых на четыре основных цикла. Пожалуй, главным из них следует считать цикл из трех статей, в которых решаются проблемы творческих связей ряда крупных польских писателей и советских художников. Так, например, в статье Мариана Равиньского «Правда революции у „архаистов" и „новаторов"

[5] Z. Zbyrowski. Wokół dziejów poematu Aleksandra Błoka «Dwunastu» w Polsce. «Slavia Orientalis», 1962, № 2, s. 183—200; Czterdzieści lat sławy literackiej Sergiusza Jesienina w Polsce. «Slavia Orientalis», 1964, № 1, s. 33—54; W. Piotrowski. Sergiusz Jesienin w polskiej literaturze międzywojennej. Wrocław—Warszawa—Kraków, 1967.

[6] Po obu stronach granicy. Z powiązań kulturalnych polsko-radzieckich w XX-leciu międzywojennym. Pod red. Bohdana Galstera i Krystyny Sierockiej, przy współudziale Anieli Piorunowej. Wyd. PAN, Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk, 1972.

lib.pushkinskijdom.ru

(из наблюдений над «Словом о Якубе Шеле» Бруно Ясенского)» поэма Б. Ясенского, посвященная одному из руководителей антифеодального крестьянского восстания в Галиции, анализируется на обширном фоне ранней советской поэзии. Особое внимание уделено произведениям, где нашли отражение тема мужичьих бунтов и образы вождей крестьянских движений — Степана Разина и Емельяна Пугачева. Мариан Равиньский убедительно говорит о творческом использовании Б. Ясенским тех поэтических открытий, которыми в начале 20-х годов была отмечена деятельность Сергея Есенина.

В статье Ханны Кирхнер «Достоевский и советская литература в творчестве Зофьи Налковской» выясняется роль Достоевского в становлении мировоззрения известной польской писательницы, однако несравненно более интересными являются страницы, посвященные оценкам воздействия советской литературы на творчество Налковской. Автор статьи делает предметом исследования дневниковые записи писательницы. Анализ этих свидетельств и творческой эволюции Налковской в 20—30-е годы позволяет сделать вывод о том, что «перемены в советской литературе стали для Налковской стимулом к переосмыслению собственных эстетических представлений и некоторых тенденций в современной польской литературе» (стр. 93).

Тесно примыкает к этой работе статья Феликсы Лиходзиевской «Контакты Броневского с русской литературой в период межвоенного двадцатилетия». Здесь также утверждается, что «контакты Владислава Броневского с русской литературой, а в особенности с русской поэзией, находятся в тесной связи с его эволюцией и идейно-художественными исканиями» (стр. 97). Особенно важной вехой в биографии Броневского стало знакомство польского поэта с творчеством Блока, Маяковского, Есенина.

Второй крупный цикл образуют статьи Мариана Стемпня, Францишека Селицкого, Флориана Неуважного, Збигнева Бараньского и Янины Салайчик, посвященные восприятию в Польше советских литературно-эстетических программ и творчества М. Горького, В. Маяковского, М. Шолохова, Л. Леонова.

Статья М. Стемпня «Отклики на советские литературные программы в польской левой критике. 1918—1939», думается, не случайно открывает сборник. Достоинство этой работы состоит в том, что ее автор отнюдь не ограничивается изложением литературно-критических программ и манифестов тех лет, но учитывает и художественную практику Пролеткульта, Лефа, привлекает произведения крупнейших советских писателей 30-х годов.

Польские прогрессивные круги с момента утверждения советской власти внимательно следили за движением литературно-критической мысли в России. Особый интерес, как подчеркивает М. Стемпень, вызывали искания в области нового искусства, «связанного с рабочим классом и выражающего идеалы, потребности и переживания этого класса» (стр. 7). Автор статьи подробно рассматривает, как на страницах польских коммунистических и левых изданий 20—30-х годов («Kultura Robotnicza», «Nowa Kultura», «Dźwignia», «Lewar», «Lewy Tor») формировалась в процессе поисков, дискуссий, нередко прямого заимствования из опыта советского искусства марксистская эстетическая программа.

Не просто вехой, а принципиально новым этапом на этом пути стал 1934 год. М. Стемпень приводит многочисленные свидетельства того, как были восприняты в Польше материалы Первого съезда советских писателей и какое значение это событие имело в становлении передовой эстетической мысли.

В этой связи напомним, как полтора десятка лет тому назад да и некоторое время спустя в польской прессе предавались остракизму результаты работы Первого съезда советских писателей, а принципы метода социалистического реализма трактовались как извне навязанная художникам обязательная доктрина.

Заслуга М. Стемпня немаловажна, ибо он восстанавливает истинную картину, показывая польскому читателю, как в результате проб и поисков, отступлений и достижений с неизбежностью естественно-исторического процесса прокладывала себе дорогу теория социалистического реализма. Выясняется, что передовые польские круги с большим вниманием следили за работой Первого съезда советских писателей. Они не только одобрили его эстетическую программу, но и сделали ее ориентиром в своем творчестве. «В комментариях, посвященных методу социалистического реализма, — заключает М. Стемпень, — главным вопросом у критиков левого направления была проблема человека, его нового видения. Именно в этой плоскости искали они главные отличия социалистического реализма от современных течений, именно эту проблему особенно оживленно обсуждали» (стр. 39).

Среди других работ этого цикла выделяется также статья Ф. Селицкого «Восприятие Горького в междувоенной Польше». Обстоятельность анализа и новые, даже по сравнению с его же книгой о Горьком, материалы — вот несомненные плюсы этой работы.

Достоинства остальных статей этого цикла значительно скромнее. Так, например, Ф. Неуважный не углубляет имеющихся представлений о восприятии поэзии Маяковского в Польше. То же самое следует сказать и о статье З. Бараньского, посвященной М. Шолохову. Здесь в который уже раз встречаемся с толкованием «Тихого Дона» как «казачьей эпопеи» (стр. 255). Приходится только пожалеть,

lib.pushkinskijdom.ru

что автор нисколько не продвинулся в изучении великого романа со времен статьи Анджея Брауна, которая так и называется «Казачья эпопея» («Razem», 1948, № 19).

Правда, З. Бараньский стремится подчас раздвинуть границы локальной концепции «Тихого Дона», однако на этом пути не одерживает успеха, ибо, стараясь порвать с ограниченностью трактовки романа Шолохова, он покидает всякую социально-историческую, национальную почву и, устремляясь в сферу отвлеченно-морализаторских дефиниций, делает основой своего анализа следующий абстрактный тезис Р. Пшибыльского: «Каждое возвращение Григория было предостережением, ибо свой дом никто в этом безумном столетии не воспринимал как убежище. После каждого возврата делалось еще более опустошеннее, холоднее, страшнее. Не хватало кольев в плетне, не хватало домочадцев, не было покоя. Из дверей и окон веяло неизвестностью, ужасом, страхом... Исчезал мир, в котором человек имел возможность отгородиться от исторических событий» (стр. 264).

Проделанная за последние годы большая работа по изучению восприятия произведений советских писателей на польских землях нашла отражение и в настоящем сборнике. Из двух статей на эту тему (Людвики Язукевич-Оселковской «Русская советская поэзия на страницах „Камены“ (1933—1939)» и Тадеуша Колаковского «Советская драма на польской сцене межвоенного двадцатилетия») первая, основанная на совершенно новых материалах, особенно интересна и поучительна, ибо ярко свидетельствует о том интересе к русской советской поэзии 20—30-х годов, который проявлялся не только в столичных изданиях, но и в журналах польской провинции.

Весьма нужны и полезны для дальнейших разысканий в области русско-польских литературных связей библиографические указатели Галины Стохель «Русская литература в польских изданиях (1919—1939)», а также Терезы и Эдварда Павликовых «Библиография польских отзывов о русской советской литературе за 1944—1969 гг.», которыми завершается сборник «По ту и эту стороны границы».

Несколько особняком стоит статья «Изображение Польши и поляков в русской советской литературе (1917—1939)» Збигнева Бараньского. Она производит странное впечатление. По мнению автора, в поэзии В. Маяковского и Д. Бедного образ Польши и поляков якобы предстает в «пропагандистски упрощенной» форме (стр. 44), а в дневниках и прозе И. Бабеля та же тема получает тонкое, изящное, всеохватывающее истолкование.

Подобное одностороннее представление объясняется, видимо, не только желанием приукрасить творчество одних писателей за счет других, но и неполным знанием предмета. З. Бараньский пишет: «Драматическая интонация при трактовке польской проблематики у Бабеля была скорее всего исключением в русской советской литературе 20-х годов. Ибо господствовал в ней элемент политической сатиры, памфлета, разоблачающего буржуазное государство, враждебно относящееся к Советскому Союзу» (стр. 47). Утверждение это по меньшей мере неточно. Еще до И. Бабеля М. Зощенко в «Рассказах Назара Ильича, господина Синебрюхова» (1921—1922) поведал о трудовой Польше и простых поляках эпохи первой мировой войны в теплых, исполненных доброго и светлого юмора тонах. В те же годы А. Малышкин пишет повесть «Падение Даира» (1921), на страницах которой воссоздан замечательный образ бойца Юзефа. «У бедних дому нема, — говорит он. — Една семья, една хата — интернационал».[7] А разве можно забыть героя иного плана — персонажа «Золотого теленка» Адама Козлевича — человека сложной биографии, но трогательного в своей любви к автомобилю.

Однако в статье З. Бараньского неполный, односторонний отбор материала уживается с неверной трактовкой некоторых произведений. Так, например, решительно невозможно согласиться с тем, что пишет З. Бараньский о польской теме в романах Николая Островского «Как закалялась сталь» и «Рожденные бурей». Здесь снова, как и при оценке поэзии Маяковского и Д. Бедного, речь заходит об «упрощенном и иллюстративно-схематическом» воспроизведении образов поляков (стр. 48). Творческое преломление писателем четких классовых критериев выступает почему-то как следование дурным беллетристическим канонам.

З. Бараньский, вступая в непосильную тяжбу с истиной, аттестует Н. Островского как... эпигона антинигилистического романа и вообще охранительной литературы XIX века. Не случайно в заключительном абзаце советский писатель предстает продолжателем «шаблонных и заезженных литературой XIX века мотивов „польской интриги“, в которой определенную роль играют иезуиты и ксендзы, а также красивая полька, стремящаяся околдовать положительного героя» (стр. 50).

Как видим, растущий интерес польских русистов к разработке проблем истории советской литературы не всегда сопровождается весомым позитивным результатом.

Мне уже доводилось выступать с рецензией на книгу статей о русской классической и советской литературе Северина Полляка «Хождение за три моря».[8]

---

[7] А. Малышкин, Сочинения в двух томах, т. I, Гослитиздат, М., 1956, стр. 148.

[8] См.: «Русская литература», 1964, № 3, стр. 230.

lib.pushkinskijdom.ru

Книга эта содержала спорные положения, но в целом заслуживала высокой оценки. К сожалению, нельзя столь же положительно охарактеризовать новую работу С. Полляка — книгу статей и очерков о советской литературе «Серебряный век и позднее» (1971).[9] Здесь поставлены или затронуты, казалось бы, большие и важные проблемы русского искусства XX века: судьбы социалистической культуры, традиции и новаторство в советской литературе, роль так называемого авангарда и некоторые другие. А по существу в фокусе авторского анализа оказались не главные, стержневые тенденции развития нашего искусства, но его боковые, попутные ветви.

Даже тогда, когда С. Полляк рассматривает произведения классиков литературы социалистического реализма (В. Маяковский, М. Шолохов), внимание его привлекает совсем не то, что определило характер их новаторства, а то, что можно и следует считать второстепенным в их творческом облике. Так, например, в разделе о Маяковском сильно преувеличено воздействие футуристских теорий на творчество автора «Хорошо!» и «Во весь голос». На самом деле, как это убедительно показано в работах советских исследователей, зрелая поэзия Маяковского преодолела теории и догмы футуризма. Точно так же вряд ли согласуется с истиной суждение С. Полляка о «Тихом Доне» как о «казачьей эпопее», достоинство которой главным образом состоит в том, что ее автор якобы прилежно следовал воззрениям сторонников «литературы факта».

Если учитывать логику автора книги «Серебряный век и позднее», то получается: ведущую роль в формировании искусства нового мира играли не реалистические и демократические традиции XIX и начала XX века, а все то, что связано с поисками и экспериментами так называемого авангардизма и модернизма. Не случайно С. Полляк замечает, что ни поэтика Некрасова, ни достижения Маяковского не создавали «возможности для поэтических открытий» (стр. 232).

В этой связи понятно также и то, что именно Вс. Мейерхольд предстает как «великий реформатор театра». С. Полляк утверждает, опять же вопреки истине, что «теории Мейерхольда имели основополагающее значение для развития советского театра» (стр. 90, 106). В то же время о К. С. Станиславском говорится с плохо скрытой иронией.

Для того чтобы возвеличить некоторых поэтов (имеются в виду М. Цветаева, А. Ахматова, Б. Пастернак, О. Мандельштам, Е. Евтушенко, А. Вознесенский, Б. Ахмадулина), допускаются тенденциозные акценты при характеристике поэзии других их современников. Так, например, утверждается, что у «Цветаевой нет никакого украшательства, никакой стилизации под народ, чем занимался даже Есенин» (стр. 62). В творчестве таких поэтов, как Исаковский и Прокофьев (имя Твардовского даже не упомянуто), С. Полляк увидел лишь тяготение к «гладким строфам».

Книга «Серебряный век и позднее» состоит из двух основных разделов. Первый (и главный) посвящен наследию Ахматовой, Цветаевой, Пастернака, футуристов 10—20-х годов и некоторых советских писателей-прозаиков. При этом рассмотрение творчества Вс. Иванова и М. Шолохова ограничено только тем, что ими было создано в 20-е годы. Другой раздел содержит этюды о поэтах второй половины 50-х—начала 60-х годов с Е. Евтушенко и А. Вознесенским во главе.

Таким образом, складывается вполне оправдывающая заглавие книги С. Полляка парадоксальная картина развития нашей литертуры. Существовал некогда в ее истории «серебряный век», представленный именами поэтов начала XX столетия. Сюда же можно причислить и тех, кто писал в 20-е годы. Что же касается двух с половиной десятилетий, приходящихся на период 1930—1955 годов, то здесь читателя ждет сплошной провал, зияющая пропасть, темное пятно. И только значительно позднее, со второй половины 50-х годов, вновь забрезжил рассвет.

Предложенная С. Полляком периодизация уже вызвала критические замечания в самой Польше. Сошлюсь, в частности, на мнение Романа Срочиньского, который так комментировал концепцию «Серебряного века»: «Несомненно, более известно название „золотой век“, которое порой используется для характеристики литературы первых советских лет, а стало быть, 20-х годов нашего столетия. Эта „теория“ или „концепция“ несколько неожиданно заменила прежнее положение, распространенное на Западе (хотя и в Польше имелись его приверженцы), гласившее, что 20-е годы — это период... упадка большой русской литературы. Оставим до другого случая анализ причин этой, что ни говорите, стремительной методологической переориентации. Памятуя о „золотом веке“, без труда представляем себе, что его должен был бы, по всей вероятности, предварять „серебряный век“... А может быть, было иначе? Может быть „серебряный век“ наступил после „века золотого“? Охотно услышали бы более широкое обоснование этой „металлической“ периодизации русской литературы».[10]

---

[9] Seweryn Pollak. Srebrny wiek i później. Szkice o literaturze rosyjskiej. «Czytelnik», Warszawa, 1971.

[10] Roman Sroczyński. Pingpongowe maniery rusycysty hobbisty. «Wychowanie», 1971, № 19, s. 40.

lib.pushkinskijdom.ru

На фоне предвзятых оценок книги С. Полляка выгодно выделяется небольшая по размерам и более скромная по замыслу, но в целом верно освещающая предмет работа Габриэли Порембины «Русский советский роман. 1932—1941» (1970).[11] Немаловажное достоинство этого труда состоит уже в самом выборе объекта исследования. Внимание автора привлек русский советский роман 30-х годов, т. е. того периода, на который, если верить некоторым ученым, как раз и приходится начало регресса и застоя в нашей прозе.

Г. Порембина, учитывая широкий и разнообразный материал (романы об индустриализации и коллективизации, книги о судьбах интеллигенции, романы о молодежи и исторические повествования), свидетельствует о прямо противоположном. Опираясь на творчество таких выдающихся художников, как А. Толстой, М. Шолохов, Л. Леонов, А. Малышкин, А. Макаренко, Н. Островский, А. Гайдар и др., автор показывает, какие качественно новые эстетические высоты были завоеваны литературой социалистического реализма именно в 30-е годы. Не проходит польский ученый и мимо значительных успехов, достигнутых в жанре сатирического, философского и «этнографического» романа.

Достоинством работы Г. Порембины является и то, что здесь очерку развития крупных жанров прозы предпослано историко-теоретическое вступление, в котором есть оценка литературно-общественного движения эпохи и содержится развернутая характеристика основных принципов метода социалистического реализма. Работа Г. Порембины ценна тем, что здесь мы встречаем объективное истолкование социально-политических и литературно-эстетических предпосылок возникновения нового метода, а также трактовку его основных слагаемых (принцип партийности, революционная романтика, герой нового типа и т. д.). Все это вместе взятое и позволило автору верно определить главные линии развития нашей прозы 30-х годов.

Как видим, польская русистика в целом находится на подъеме. Ученые создают труды не только аналитического, но и обобщающего характера, содержащие широкие литературно-исторические синтезы. В преддверии международного съезда славистов русисты в Польше активизируют свои усилия, выходя на передовые рубежи современного славяноведения.

Л. А. ХОЛОДОВИЧ

ТУРГЕНЕВ В ЯПОНИИ

Тургенев — первый русский писатель, произведения которого получили в Японии широкую известность, и он до сих пор остается в этой стране одним из наиболее любимых зарубежных художников слова.

Публикация в 1888 году перевода рассказа Тургенева «Свидание», сделанного замечательным японским прозаиком Фтабатэем Симэем, упоминается во всех работах, рассматривающих развитие японско-русских литературных связей, как крупное событие культурной жизни страны. Японские литературоведы связывают с влиянием Тургенева рождение критического реализма в японской литературе. В «Большой японской литературной энциклопедии» о переводах Фтабатэем рассказов Тургенева говорится: «Эти переводы зажгли в истории литературы нашей страны небывалый по яркости свет; вместе с тем они показали всем блистательное существование русской литературы, и, с точки зрения судеб японской литературы, еще неизвестно, что было более великим — эти переводы или „Плывущее облако“ Фтабатэя Симэя. Во всяком случае, не будет ошибкой сказать, что вся линия реализма, представленная в дальнейшем творчеством школы Утида Роана и Куникида Доппо, пошла от „Свидания“ и „Трех встреч“ Тургенева».[1]

Переводы произведений Тургенева, и прежде всего переводческая деятельность Фтабатэя Симэя, были важной вехой в развитии школы японского перевода. До 1888 года переводы произведений русских классиков на японский язык делались с других западноевропейских языков, и переводчики мало заботились о передаче национального колорита произведений. Так, в 1883 году в Японии был опубликован перевод «Капитанской дочки» Пушкина под названием «Любопытные вести из России или Сердце цветка и душа бабочки». В этом переводе искажались заглавие повести и ее содержание. Работая над переводами произведений Тургенева, японские писатели учились постигать национальное своеобразие русской литературы.

Японские исследователи, высоко оценивая переводческую деятельность Фтабатэя Симэя, предполагают, однако, что в своем выборе произведений Тургенева

---

[11] Gabriela Porębina. Rosyjska powieść radziecka lat 1932—1941, Cz. I, II. Kraków, 1970.

[1] «Нихон бунгаку дайдзитэн». Токио, 1937, стр. 99.

lib.pushkinskijdom.ru

он руководствовался только субъективными пристрастиями и не предвидел тех огромных отдаленных последствий, которые его переводы будут иметь для японской литературы, переживавшей в те годы период напряженных творческих исканий.[2] Но более вероятно другое: именно зрелая оценка задач, которые решала в те годы японская литература, и глубокое понимание творчества Тургенева заставили Фтабатэя Симэя выбрать из неисчерпаемых богатств русской литературы, которую он знал основательно, произведения этого писателя. Быстрый рост популярности Тургенева в Японии свидетельствовал о безошибочности выбора Фтабатэя Симэя. Последующие годы показали, что увлечение Тургеневым в Японии не было кратковременным и преходящим, а затронуло важные стороны японской культуры.

После первой мировой войны на духовную жизнь Японии оказывают сильнейшее воздействие произведения Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого, но и такие гиганты не смогли заслонить Тургенева. Напротив, именно в эти годы в Японии можно наблюдать нечто знаменательное: конкурируют издательства, издавая одно собрание его сочинений за другим, а также выпуская в большом количестве однотомники его произведений; соревнуются переводчики, добиваясь точности и филигранности в передаче красоты подлинника; совершенствуют, изучая Тургенева, свои исследовательские принципы японские литературоведы.

Интересный материал для оценки судьбы творчества Тургенева в Японии дают библиографические указатели. С 1888 по 1916 год разными издательствами многократно издаются и переиздаются отдельные произведения Тургенева. В качестве переводчиков выступают выдающиеся деятели японской литературы: Токутоми Рока, Ёнэгава Масао, Хара Хисаитиро, Накаяма Сёдзабуро, Накамура Хакуё. В 1917 году начинается издание первого в Японии собрания сочинений Тургенева в десяти томах, которое завершается в 1918 году. В 20-е годы два издательства выпускают собрания сочинений Тургенева. Одно из них, «Полное собрание произведений Тургенева», было начато в 1921-м и завершено в 1923 году. В 1928 году вышло «Собрание сочинений Тургенева». В 30-е годы публикуется «Полное собрание сочинений Тургенева» (дополненное и переработанное, 1936—1937 годы). В 1934 году было предпринято издание «Полного собрания сочинений Тургенева», из которого вышли тома 1, 4, 5, 14.

Накануне второй мировой войны была начата работа над «Полным собранием сочинений Тургенева», которое по замыслу издателей должно было включать все произведения Тургенева. Начавшаяся война, когда официальные круги отрицательно относились к пропаганде русской литературы, помешала издателям осуществить свой замысел. Они выпустили только тома 1, 7, 13. Но в 1946 году, когда ослабел цензурный гнет, японские читатели получили 18-томное собрание сочинений Тургенева. В 1949 году появляется еще одно «Собрание сочинений Тургенева». Незадолго перед этим, в 1947 году, отвечая на требования массового читателя, издатели публикуют первое в Японии «Собрание избранных сочинений Тургенева».

О глубоком интересе японцев к творчеству Тургенева свидетельствует также включение особого тургеневского тома в серию «Собрание сочинений классиков мировой литературы» (выпуски 1938, 1952, 1954 годов).

Наряду с собраниями сочинений Тургенева многократно переиздаются его отдельные произведения. Библиографические справочники свидетельствуют об очень дифференцированном отношении японцев к отдельным произведениям Тургенева. Легко выделяется группа произведений, наиболее любимых в Японии. По числу изданий (речь идет только об отдельных изданиях произведений) на первом месте стоит рассказ «Первая любовь», который в Японии издавался 28 раз в одиннадцати различных переводах. Очень популярны в Японии романы Тургенева: «Рудин», который издавался 23 раза в одиннадцати различных переводах; «Новь» — публиковалась 20 раз в восьми различных переводах; «Отцы и дети» — публиковались 29 раз в десяти различных переводах; «Дворянское гнездо» — публиковалось 18 раз в десяти различных переводах; роман «Накануне» — публиковался 17 раз в семи различных переводах и т. д. Огромной популярностью в Японии пользуются «Записки охотника». Они выдержали 19 изданий в пяти различных переводах. Вниманием японских читателей пользуются и «Стихотворения в прозе», которые издавались 17 раз в восьми различных переводах.

Но имеются и такие произведения писателя, которые в Японии издаются мало: не пользуется успехом драматургия Тургенева («Месяц в деревне» издавался 5 раз, «Нахлебник» — всего 4 раза); не популярны в Японии теоретические и критические работы Тургенева, а также его мемуары (статья «Гамлет и Дон-Кихот» издавалась 3 раза, «Литературные и житейские воспоминания» — 3 раза).

Японские исследователи настойчиво размышляют над причинами активного интереса японцев к творчеству этого писателя. В течение ряда десятилетий господствовала мысль о том, что Тургенев привлек японских читателей прежде всего выдающимся мастерством изображения природы. Внимание исследователей в это русло направил Куникида Доппо, который, создавая в своем рассказе «Дневник

[2] См.: А. Сасаки. Цуругэнэву-но бигаку. «Хитоцубаси дайгаку кэнкю нэмпо; сякайгаку кэнкю», 1968, № 6, стр. 605—621.

lib.pushkinskijdom.ru

равнины Мусаси» (1901) поэтический образ японской природы, включил в него описание леса из рассказа Тургенева «Свидание». Этот красноречивый жест означал и желание привлечь внимание японцев к творчеству русского писателя, и восхищение непревзойденной красотой его пейзажной живописи, подняться до которой японский писатель не считал для себя возможным. Через несколько лет влияние Тургенева распространилось и на японскую поэзию. Книга замечательного японского поэта-демократа Исикава Такубоку «Горсть песка» (1910) поразила японских читателей своеобразием пейзажных картин с их непривычными для японской поэзии реалиями («светло-лиловые цветы картофеля», «легкий запах прели в лесу», «грибной дух», «щебет воробьев»). Поэт не только «через Тургенева» воспринимал красоту равнины Исикари — одного из самых бедных уголков северо-восточной Японии, но и нарочито обнажал свои связи с творчеством Тургенева: «Летел навстречу мокрый снег, И по равнине Исикари Наш поезд мчался сквозь метель. Я в этом северном просторе Роман Тургенева читал».[3]

Мастерство изображения природы у Тургенева и воздействие этого мастерства на творчество японских писателей сделались главным предметом изучения исследователей, вызывая среди них острые споры. Несомненно, влияние Тургенева на японскую литературу уже в конце XIX века было многосторонним. Как позже показали русские[4] и японские исследователи, в творчестве Фтабатэя видны следы усвоения социальной и нравственной проблематики Тургенева, а также его творческих принципов. Однако в свое время многосторонность восприятия Тургенева в Японии не была осознана японскими учеными. Это было связано с общим состоянием японского литературоведения, которому свойственно было приглушение социальной проблематики литературы. Но только ссылкой на состояние японского литературоведения тех лет нельзя объяснить всех особенностей отношения японцев к Тургеневу. В течение ряда лет этот писатель воспринимался в Японии как певец природы, тонкий лирик с мягким и созерцательным отношением к миру. Такое представление о Тургеневе может показаться односторонним, если забыть об устойчивых национальных традициях этого народа. В духовной жизни японского общества отношение человека к природе издавна было одним из главенствующих. Можно даже говорить о существовании в Японии особого культа природы, который не могла убить даже капиталистическая действительность. Таким образом, влияние Тургенева оказалось связанным с главной линией развития японской литературы. И не случайно исследователи придали изучению его мастерства в изображении природы широкую масштабность и глубину. Обращаясь к важнейшим проблемам духовной жизни Японии, они особенно подчеркивали то, что Тургенев не только знакомил японцев с жизнью России, но обогащал их представление о собственной стране, помогая раскрыть и оценить новые стороны японской природы.

Японской литературе до этого времени был знаком один тип красоты природы — возвышенная, величавая, мощная красота горных и морских пейзажей Японии, и прежде всего красота легендарной Фудзи. Такой пейзаж выступал в эффектно-романтическом освещении. Тургенев помог японцам увидеть и понять скромное, лишенное блеска очарование японских равнин, лесов, небольших рек и озер. Исследователи справедливо оценивают это как значительный этап в развитии японского реалистического искусства.

Гораздо позже начала утверждаться мысль о том, что влияние Тургенева затронуло самые принципы изображения жизни в японской литературе. Наиболее глубокую характеристику этих перемен в сознании японцев дал академик Н. И. Конрад в своей статье «К вопросу о литературных связях»: «Японские писатели, рисуя средствами языка пейзаж, привыкли воспринимать этот пейзаж в линейной перспективе; соответствующим образом выбирали они и языковые приемы. В тургеневском же пейзаже они почувствовали глубину пространства, светотень; поэтому-то Фтабатэю и пришлось так поработать, чтобы найти языковые средства, могущие передать это другое, непривычное для его поколения, восприятие. И он этого достиг. Поэтому-то перевод Фтабатэя „открыл глаза“ его современникам. Токутоми Рока правильно сказал, что перед ним открылся новый, прекрасный мир.

Для японской литературы, вступившей на путь реализма, нужна была и „воздушная перспектива“ и „светотень“. Это было и бо́льшее проникновение в действительность, чем при линейной перспективе, и, главное, иное: именно оно и было для японских писателей того времени реалистическим».[5]

После Октябрьской революции в прогрессивных кругах японского общества особенно активизировался интерес к русской литературе, а вместе с тем увеличилось число исследователей, серьезно ее изучающих. В последние годы в Японии работает значительная группа литературоведов-русистов, которые чаще всего

[3] И. Такубоку. Стихи. Гослитиздат, М., 1957, стр. 113.

[4] Р. Г. Карлина. Роман Фтабатэя «Плывущее облако» и романы Гончарова и Тургенева. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Изд. ЛГУ, 1950.

[5] В кн.: Н. И. Конрад. Запад и Восток. Статьи. М., 1972, стр. 323—324.

lib.pushkinskijdom.ru

являются преподавателями высших учебных заведений. Крупный японский литературовед Ёкэмура Ёситаро характеризует японскую русистику как передовой, методологически наиболее зрелый отряд японской филологии.[6] Примерно с 30-х годов в японской русистике начинается период плодотворного усвоения достижений советского литературоведения. Японские ученые хорошо ориентируются в тех проблемах, которые ставятся и решаются советскими учеными, удивительно быстро включая в научный оборот новые идеи, материалы и факты. Они обращаются в своих работах к тем вопросам, которые и с точки зрения советских ученых относятся к числу спорных и недостаточно проясненных. В японских исследованиях часто встречаются ссылки на статьи журналов «Вопросы литературы» и «Русская литература». Значительные успехи достигнуты в последнее время в изучении Тургенева: более тонкой и гибкой стала методология исследования, а также расширился круг изучаемых научных проблем, более глубоким стало понимание творческих принципов писателя.

Изучение Тургенева в японском литературоведении не имеет узко академического характера, содержание исследований чаще всего соотносится с теми проблемами, которые решает современная японская литература. Четыре работы видных японских исследователей, которые рассматриваются в этой статье, опубликованы в последние годы и могут дать представление о состоянии современного японского тургеневедения.

* * *

Заглавие статьи Акира Сасаки «Эстетика Тургенева»[7] не вполне отвечает ее содержанию, так как автор не ставит своей задачей охарактеризовать эстетические взгляды Тургенева во всей их сложности, основное внимание сосредоточивая на глубинных философских основах его эстетики. Философским идеям русского писателя он придает особенное значение, стараясь выделить в них те начала, которые помогли писателю подняться выше его узких либеральных пристрастий, определив его писательскую судьбу. Больше всего Сасаки волнует соотношение в мировоззрении Тургенева пессимистических и жизнеутверждающих тенденций — вопрос действительно сложный.

Мысль о философском пессимизме Тургенева была довольно устойчивой даже в советском литературоведении, но в последние годы, особенно после того, как были внимательно и многосторонне исследованы темы «Тургенев—Шопенгауэр», «Тургенев—Паскаль», а также цикл «таинственных» повестей[8] Тургенева, несостоятельность такой характеристики взглядов писателя выступила особенно ясно.

По убеждению Сасаки, самое полное представление о философии зрелого Тургенева могут дать его «Стихотворения в прозе», которые Сасаки относит к числу наиболее значительных произведений писателя.

Отмечая высокий трагизм стихотворного цикла и характеризуя бесконечную сложность отношений Тургенева к смерти, исследователь ведет, однако, острую полемику с литературоведами, рассматривающими «Стихотворения в прозе» как произведение пессимистическое (Д. Мирский, Р. Хейер). Он с удовлетворением констатирует, что в японском литературоведении уже сложились иные традиции в истолковании этого цикла (работы Каминиси Киёси). Можно прибавить, что такие традиции существуют и в советском литературоведении.[9]

Статья Сасаки продолжает ту линию изучения творчества Тургенева, которая в Японии была главенствующей в течение ряда десятилетий: его больше всего волнует философия природы Тургенева и ее влияние на японскую литературу. Ученый высоко оценивает работу своих предшественников в исследовании этих вопросов, особенное значение придавая идеям Ёсида Сэйити, который в своей книге, посвященной творчеству Фтабатэя Симэя, обстоятельно рассматривает тему «Фтабатэй—Тургенев» и подробно характеризует новые начала, внесенные Тургеневым в японскую литературу («полный охват природы» в современной японской литературе Ёсида Сэйити связывает с влиянием русского писателя). Помимо тех моментов, которые были уже ранее отмечены японскими исследователями, Ёсида Сэйити обращает внимание еще на одну особенность философского мышления Тургенева, считая ее необыкновенно важной для японской литературы: «В традиционной японской литературе было два принципа восприятия природы: или, погрузив человека в природу, сделаться частью пейзажа, или, напротив, вобрать природу

---

[6] «Нихон бунгаку си дзитэн». Нихон хёронсинся, 1955, стр. 893—902.

[7] А. Сасаки. Цуругэнэву-но бигаку. «Хитоцубаси дайгаку кэнкю нэмпо; сякайгаку кэнкю», 1968, № 6, стр. 605—621. Далее ссылки на эту статью приводятся в тексте.

[8] См.: А. Батюто. Тургенев-романист. Изд. «Наука», Л., 1972. стр. 112 и след.; А. Б. Муратов. И. С. Тургенев после «Отцов и детей». Изд. ЛГУ, 1972.

[9] С. Е. Шаталов. Проблемы поэтики И. С. Тургенева. Изд. «Просвещение», М., 1969.

lib.pushkinskijdom.ru

в человеческую суть, заключить ее в себя, любоваться этой очеловеченной и одухотворенной природой. В „Свидании“ мы видим такой метод изображения природы, когда тщательно исследуется ее самобытная, независимая от человеческого „я“, а иногда и противостоящая ограниченности человека жизнь».[10]

Сасаки принимает эти выводы Ёсида, развивая их в своем исследовании. Он анализирует философию природы, устойчиво державшуюся в японской литературе до XX века, и отмечает в ней индивидуалистические пороки, мешающие созданию широкой эпической картины мира. Система идей, в которой природа рассматривается только в отношениях к отдельному человеку, а личность с ее переживаниями заслоняет не только природу, но и человечество, по мнению Сасаки, рождает разобщение и разъединение людей, а также ослабляет связи человека с внешним миром. В таком восприятии мира автор видит истоки упадочнических настроений.

В статье проводится четкая грань между произведениями, полными высокого трагизма, повествующими о невыносимых человеческих страданиях и мучительных душевных коллизиях, с одной стороны, и упадочнической литературой — с другой. Яркое выражение философии пессимизма Сасаки находит в произведениях Федора Сологуба, в которых разрыв всех человеческих связей, духовное одиночество человека, а также признание ничтожества человечества перед лицом злых сил безумной действительности рождают ужас перед смертью и разочарование во всех дарах и возможностях жизни. Иное отношение человека и мира заключено, по мнению Сасаки, в «Стихотворениях в прозе».

Стремясь раскрыть философский пафос этого произведения, исследователь сосредоточивает внимание прежде всего на его психологическом содержании: каждое стихотворение рассматривается как отражение конкретного этапа внутренней жизни человека. В сложном переплетении идей и чувств, в смене настроений и ассоциаций он старается рассмотреть Тургенева в самый трагический период его жизни с его внутренним опытом и особым отношением к миру: мощная вспышка сознания умирающего человека выхватывает один кусок жизни за другим, и при этом пронзительном свете ярко выступают такие стороны человеческих отношений, которые ранее ускользали от внимания здорового и счастливого человека. Герой цикла делает огромные усилия для того, чтобы постичь высший смысл жизни, поднявшись над всем мелким и случайным в ней. Печать глубокой и горькой мудрости лежит на каждом движении его души. Переход от одного стихотворения к другому определяется логикой внутренней жизни героя: не духовное угасание и не распад личности изображает писатель, а напротив, небывалую активность и напряженность раздумий, убыстрение всех внутренних процессов, страстное обращение к жизни, к людям. В бурном движении его чувств, в страстной работе мысли Сасаки видит проявление великих сил человеческой личности, неиссякаемых возможностей человеческой памяти, способных торжествовать над смертью. Мужество человека перед лицом смерти автор связывает не с индивидуальными свойствами выдающейся личности, но объясняет глубиной и внутренней правдой движущих им идей.

Сасаки пишет о пафосе гуманизма «Стихотворений в прозе», о служении людям, которое дает высшее счастье человеку: «...любовь, которую утверждал Тургенев, не была любовью, основанной только на жалости. Она имела активный характер и простиралась от одного человека ко всему человечеству» (стр. 620). Ощущение непрерывно длящейся жизни, причастности человека к миру высоких ценностей прочно ставит человека на землю, вливая в него новые силы. В усвоении такой «философии природы» Сасаки видит одну из важных задач японской литературы, связывая с этой философией непреходящее значение творчества Тургенева.

Сасаки с удовлетворением констатирует, что шаги в этом направлении японскими писателями уже сделаны.

Так, начав с изучения частных проблем мастерства Тургенева, японские ученые непрерывно расширяли свое представление о его творческих принципах, приблизившись, о чем свидетельствует статья Сасаки, к пониманию важных сторон мировоззрения писателя.

* * *

Для того чтобы по достоинству оценить книгу Рютаро Эрю «Исследование о Тургеневе», в которой дается обзор всего творческого пути писателя, и чтобы понять ее внутреннюю полемичность, важно вспомнить, что в японском литературоведении прежде очень мало внимания уделялось социальному содержанию произведений Тургенева и совсем не рассматривалось его отношение к острым идейным конфликтам эпохи. Исследователь настойчиво стремится выйти за рамки той проблематики, которую раньше решали японские исследователи Тургенева.

[10] Цит. по: А. Сасаки. Цуругэнэву-но бигаку, стр. 605.

lib.pushkinskijdom.ru

С этим связана особенная обстоятельность освещения малоизвестных японским читателям сторон творчества Тургенева. Эрю выступает против того представления о личности Тургенева, которое прочно утвердилось в некоторых кругах японских литературоведов. Вместо Тургенева — певца природы, тонкого лирика Эрю воссоздает черты человека, политически остро мыслящего, активного участника общественной борьбы, живущего всеми социальными страстями своей эпохи. Поэтому все акценты в его книге расставлены иначе. Крупным планом в ней рисуются эпизоды, раскрывающие гражданскую позицию писателя. Эрю большое значение придает «Аннибаловой клятве» Тургенева, верность которой, по его убеждению, писатель сохранял всю свою жизнь: никогда не ослабевал интерес Тургенева к социальным конфликтам, потрясавшим Россию, всегда в его произведениях бушевали политические страсти, ставились актуальные вопросы эпохи.

Исследователь высоко оценивает принципы решения больших социальных тем в творчестве Тургенева, считая его опыт очень важным для японской литературы. Тургенев никогда не давал «лобовых» решений социальных проблем, избегал всякой предвзятости в оценке политических конфликтов и не упрощал их. Эрю пишет о том, что каждый человеческий характер в творчестве Тургенева всегда анализировался «в его взаимосвязи с историческими и социальными событиями эпохи».[11] В произведениях Тургенева, по убеждению Эрю, дается то глубокое постижение человеческой психологии, которое «позже Горький назвал „человековедением“» (стр. 117).

Особенно высокое мастерство психологического анализа Эрю видит в произведениях Тургенева 70—80-х годов, в которых проявилось «умение отображать тончайшие нюансы человеческих чувств, их тонкую и противоречивую динамику, а также глубокое постижение драматической сложности человеческих судеб» (стр. 122).

В числе сложных вопросов, которые выясняются в книге, много внимания уделено теме «Тургенев и мировая литература». Автор ведет полемику с теми западноевропейскими исследователями, которые преувеличивали влияние зарубежной литературы на творчество Тургенева. Подробно рассматривая взаимоотношения Тургенева с западноевропейской литературой, Эрю показывает, что она не играла определяющей роли в становлении писателя. Ученый подчеркивает другое — несомненное влияние Тургенева на творчество Мопассана, Флобера и других западных писателей.[12]

Эрю рассматривает Тургенева как писателя, сформированного русским обществом, продолжателя традиций великой русской литературы, подготовившего своей творческой работой небывалый подъем этой литературы во второй половине XIX века. В работе представлен широкий исторический и литературный фон, тщательно исследуется общественная обстановка, определившая становление Тургенева.

Исследование темы «Тургенев и русская литература» Эрю стремится вести широко и масштабно. Он соотносит творчество Тургенева со всеми центральными линиями развития русской литературы и не ограничивается только выяснением вклада Тургенева в решение крестьянской темы, хотя, сопоставляя «Записки охотника» с очерками Даля и романами Григоровича, он показывает, насколько глубже и шире представление о крестьянской жизни в произведениях Тургенева. Тургенев творчески развивает многие темы, разрабатывавшиеся его великими предшественниками — Пушкиным, Гоголем и Лермонтовым, будучи особенно прочно связанным с ними в постижении сложного духовного мира маленького человека.

Вместе с тем автор обнаруживает в произведениях Тургенева идеи, образы, сюжетные линии, психологические ситуации, предвосхищающие многие образы Достоевского, Толстого, Короленко, Горького и др. Так, если рассказ «Петушков» осмыслен в связи с традициями Гоголя, то «Уездный лекарь», по мнению Эрю, ведет к Достоевскому. Не только образ уездного лекаря — маленького человека, способного подняться до больших драматических переживаний, но и сложная, остроконфликтная ситуация рассказа, ставящая героя перед необходимостью трудного нравственного выбора, близки Достоевскому: «В образе деревенского лекаря, в его трагической любви видны мотивы, напоминающие „Бедных людей“ Достоевского. Несомненно, и образ Макара Девушкина говорит нам о том, что Достоевский не раз вспоминал Тургенева, когда писал эту повесть. И облик, и стиль драматического повествования деревенского лекаря очень близки герою Достоевского» (стр. 36).

Герои рассказов «Дневник лишнего человека» и «Гамлет Щигровского уезда» по складу своих характеров, по строю своих переживаний также родственны некоторым героям Достоевского. Констатируя это, автор в отдельных случаях отмечает сходство в принципах психологического анализа Тургенева и Достоевского.

---

[11] Р. Эрю. Цуругэнэву кэнкю. Рисося, 1969, стр. 122. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

[12] Об этом писали и советские литературоведы. См., например: М. П. Алексеев. Мировое значение «Записок охотника». В кн.: Творчество И. С. Тургенева. Сборник статей. Учпедгиз, М., 1959, стр. 69—140.

lib.pushkinskijdom.ru

Можно заметить, что здесь японский ученый пытается наметить те проблемы, которые ставятся и решаются в последних работах Г. А. Бялого.[13]

Наиболее интересной частью работы Эрю является его анализ «Записок охотника». Опираясь на мысль Белинского о важности для литературы видеть «плодовитые зерна жизни», исследователь характеризует замечательную способность писателя подмечать в будничных фактах деревенской жизни страстное стремление крестьян к свободе и справедливости. В книге говорится о многогранности и почти «универсальности» изображения деревни в произведениях Тургенева, где жизнь русской деревни предстала и в ее высоком человеческом содержании и вместе с тем в ее уродливых крепостнических формах, наложивших свой отпечаток на человеческие отношения.

Эрю показывает полное отсутствие в произведениях Тургенева идеализации деревни. В умении писателя правдиво нарисовать гибельные последствия крепостного права Эрю видит его связь с традициями Гоголя.[14] Оценивая «Записки охотника» как значительное явление русской литературы, Эрю выясняет, в чем они подготовили ее последующее развитие. В книге особенно много сопоставлений образов Тургенева с народными характерами в творчестве Толстого. Эрю убежден, что не только рассказ «Живые мощи» оказал влияние на представление Толстого о народном характере, но что и силу, духовную энергию народных характеров Толстой учился постигать у Тургенева. Некоторые важные открытия Толстого в области диалектики души Эрю также считает возможным связать с творчеством Тургенева.

Спорной является трактовка Эрю романа «Отцы и дети». В какой-то мере ограниченность исторического опыта Японии помешала исследователю критически отнестись к нигилизму как общественной программе. Он подходит к Базарову с очень узкими представлениями о типе политического деятеля и его отношениях к народу. С этим связаны особые критерии, с позиции которых он оценивает Базарова, беря его под защиту со всеми крайностями его общественных и эстетических идей. В книге ведется спор не только с советскими исследователями, но и с самим Тургеневым. Эрю пишет: «Тургенев, создавая образ Базарова, сам не сознавал того, что воплощает в нем черты вождя революционной демократии» (стр. 86). Автор пытается доказать полное тождество идей Чернышевского и Добролюбова и взглядов Базарова. Расходясь с общей концепцией романа, исследователь приписывает Базарову «всепобеждающую жизнеспособность» и оценивает роман «Отцы и дети» как произведение оптимистическое. К счастью, трактовка этого романа в книге Эрю является единственным случаем одностороннего понимания нравственного пафоса рассматриваемого произведения.

* * *

Юкихико Канэко в двух статьях: «Романтики в изображении Тургенева» и «О романе „Новь“»[15] — анализирует тему, мало затронутую японским литературоведением, — изображение духовной жизни России в романах Тургенева. Эти статьи посвящены разным периодам творческой деятельности писателя, но вместе с тем они представляют некое единство, так как в их основе лежит целостная концепция творчества Тургенева.

В своем понимании своеобразия дарования Тургенева исследователь сближается с Добролюбовым, отмечая поразительную чуткость писателя к новому, его способность видеть и домысливать тенденции развития русской жизни. Эту чуткость к новому Канэко связывает с органической близостью Тургенева к русской жизни и непрестанным ее изучением. Привлекая богатый мемуарный и исторический материал, широко используя переписку крупных деятелей 40-х и 70-х годов, Канэко показывает, насколько широк был запас знаний и наблюдений, на который опирался Тургенев, создавая свои художественные образы. Если Добролюбов раскрыл сильные стороны таланта Тургенева на его наиболее «пророческих» романах, то Канэко с тех же позиций анализирует произведения, казалось бы, в этом плане гораздо менее показательные. «Рудин» и «Новь» посвящены крушению идеологий, распаду политических течений; в них рассматриваются процессы, выявившие себя до конца. В этих романах как будто бы мало прогнозов. Однако Канэко не разделяет такой взгляд на эти романы.

---

[13] Г. А. Бялый. О психологической манере Тургенева. (Тургенев и Достоевский). «Русская литература», 1968, № 4, стр. 34—50.

[14] Японский ученый совпадает в своих выводах с В. А. Ковалевым. См. его статью «О гоголевских традициях в „Записках охотника“» (в кн.: «Записки охотника» И. С. Тургенева (1852—1952). Сборник статей и материалов. Орел, 1955, стр. 118—135).

[15] Ю. Канэко. 1) Романсюгитэки нингэн. «Хитоцубаси дайгаку кэнкю нэмпо; сякайгаку кэнкю», 1965, № 3, стр. 198—218; 2) Сёдзёти рон. «Хитоцубаси дайгаку кэнкю нэмпо; сякайгаку кэнкю», 1967, № 2, стр. 145—224.

lib.pushkinskijdom.ru

Как и многие советские исследователи, Канэко относит «Рудина» и «Новь» к типу идеологических романов и старается выяснить, как эта их особенность проявилась в идейно-художественной структуре и в принципах создания характеров. Тургенев, непрестанно размышляя над сложными взаимодействиями идей и жизни, по мнению Канэко, глубоко понял многие важные закономерности духовной судьбы России. В результате долгих раздумий у писателя сложился особый круг волнующих его проблем, одной из которых была проблема духовных традиций. Исследователь ценит в произведениях Тургенева его способность видеть не только принципиальные, качественные различия между разными поколениями передовых русских людей и возникающие между ними конфликты, но и свойственное писателю понимание «связи времен», единства духовной жизни передовой России.

Канэко пишет об устойчивости передовых идей, рожденных требованиями жизни: «Даже после того, как изменились общественно-исторические условия, сформировавшие определенные идеи, эти идеи продолжают жить и имеют преданных последователей».[16] Из многих психологических открытий Тургенева японский ученый внимательно рассматривает одно — способность идей, оторванных от жизни, искажать характеры людей. В тех случаях, когда идеи отрываются от жизни, начинается то, что исследователь называет «самодвижением идей»: идеи превращаются в косную силу, начиная подавлять естественные мысли и чувства людей и являясь причиной многих человеческих трагедий. Нужна большая внутренняя работа, на которую способны не все, для освобождения от таких влияний.

«Рудин» Тургенева хорошо изучен советскими литературоведами, что не исключает борьбы разных тенденций в его истолковании. Канэко, больше всего сближаясь в трактовке романа с Г. А. Бялым, ставит и решает несколько иные проблемы. Он решительно не признает критику людей 40-х годов главной целью романа. По его убеждению, «„Рудин“ создан исключительно для того, чтобы показать роль людей 40-х годов в историческом развитии России», показать, что «их идеологическая работа имела большое значение».[17] Канэко разделяет точку зрения Горького, который писал в своей «Истории русской литературы», что в духовном развитии русского общества 40-х годов идеалисты Рудины сыграли более значительную роль, чем все практики, так как они пропагандировали революционные идеи. И Горький спрашивал: «...а что, по тому времени, мог сделать практик?»[18]

Канэко рассматривает судьбу и характер Рудина в перспективе развития русской общественной мысли, выделяя в духовном облике людей 40-х годов стороны, имеющие непреходящее значение для будущего России. Не забывая об ошибках Рудина, исследователь считает его выдающимся человеком и, иногда даже нарушая правильные пропорции, выявляет активные черты его личности. Кроме тех критериев, с которыми обычно подходят исследователи к образу Рудина (его способность к революционному действию и его роль в конфликтах романа), Канэко выдвигает третий, по его мнению, главенствующий — содержание духовной жизни Рудина, смысл и направление его идейных исканий.

Мысль об исторической несостоятельности людей 40-х годов в статье Канэко сменяется признанием значительности их вклада в сокровищницу духовного опыта передовой России. Многократно отмечая ненависть Тургенева к «гамлетовщине», «самоедству», «людям, заеденным рефлексией», ученый, однако, отвергает однозначное решение сложных психологических задач и настаивает на внимательном рассмотрении конкретных характеров и конкретных психологических ситуаций. В статье проводится четкая грань между героями повестей «Гамлет Щигровского уезда» и «Дневник лишнего человека», с одной стороны, и «Рудиным» — с другой. Духовные метания Рудина, терзающий его внутренний разлад, а также его постоянное недовольство собой Канэко связывает прежде всего с мучительным процессом складывания типа нового общественного деятеля, с трудным рождением активного отношения к миру. В стремлении Рудина найти себе дело, отвечающее высоким идеалам, как и в его неспособности к идейным компромиссам, автор видит плодотворное начало, предвещающее рождение новых людей.

Как и многие советские исследователи,[19] Канэко считает эпилог романа органическим завершением духовного пути Рудина и очень тщательно комментирует этот эпизод. Смерть Рудина на баррикаде, внешне так похожая на самоубийство, может восприниматься как еще одно свидетельство практической никчемности героя и его полного неумения идти в ногу с жизнью. По убеждению Канэко, Тургенев вкладывал в эту сцену совершенно другой смысл, полнее всего раскрывая в ней свое отношение к Рудину: «Эта смерть не является символом бесполезности жизни Рудина, напротив, ее можно рассматривать как свидетельство способности Рудина к героическому подвигу; вместе с тем в этом эпизоде заложен намек

[16] Ю. Канэко. Романсюгитэки нингэн, стр. 216.

[17] Там же, стр. 216.

[18] См.: М. Горький. История русской литературы. Гослитиздат, М., 1939, стр. 176.

[19] А. Батюто. Тургенев-романист, стр. 6.

lib.pushkinskijdom.ru

на связь Рудина с новой эпохой».[20] Можно отметить, что сходная трактовка этой сцены дается в статье А. В. Чичерина «Тургенев, его стиль».[21] Утверждая, что стремление к героической деятельности было глубоко заложено в натуре Рудина и что он, хотя и смутно, но ощутил властные требования нового этапа русской жизни и стремился ответить на них, Канэко устанавливает в своей статье преемственные связи между людьми 40-х и 60-х годов. Среди духовных наследников Рудина он называет не только Басистова, но также Базарова и Рахметова: «Когда на сцену начала выходить разночинская интеллигенция как руководящая сила русского общества, Тургенев в образе Базарова, а Чернышевский в образе Рахметова нарисовали яркие фигуры преемников Рудина».[22]

Своеобразную трактовку в работе Канэко получает также личная драма Рудина. В своих выводах автор опирается на материал, частично уже использованный в книге Анат. Горелова,[23] но в статье снимается несколько ироническая трактовка, которую дает Горелов личным судьбам людей 40-х годов («подколесинские ситуации»). Канэко пишет о столкновении высоких мечтаний и прозаических требований будничной жизни. В статье проводится параллель между любовной драмой Рудина и личной жизнью реальных людей 40-х годов (отношения Боткина и Арманс, романы Марии Огаревой с двумя «романтиками» — Огаревым и Галаховым). То, что в 40-е годы в среде людей, окружавших Огарева, воспринималось как случайное и в какой-то степени трагикомическое событие, Тургеневым осмыслено в высокой трагической принципиальности. Канэко старается доказать, что Рудин и Наталья Ласунская живут по разным душевным законам, а решительность и смелость девушки предстают в статье не только как выражение силы ее характера, но и как свидетельство непонимания ею бесконечной сложности и запутанности окружающей жизни. Критик вовсе не принижает образ Натальи, отдавая должное ее душевной восприимчивости, но при этом отрицательно относится к ее браку с примитивным, духовно бедным Волынцевым.

В статье о романе «Новь» Канэко пишет: «Тургенев считал народническое движение обреченным на провал прежде всего потому, что оно пренебрегало участием народных масс. Он указывал в романе такие пути решения политических проблем, которые были в основном верными».[24] Канэко высоко оценивает «Новь» за то, что в ней показано не только крушение народничества, но и охарактеризованы уроки, извлеченные из этого факта передовой русской мыслью (рождение интереса к рабочему классу, формирование новых представлений о типе революционного деятеля и его взаимоотношениях с массой). Хотя внимание советских исследователей к малопроясненным сторонам романа усилилось, приходится признать, что некоторые стороны «Нови» изучены пока недостаточно. Обширная работа японского ученого привлекает обилием разнообразного, собранного из разных источников и внимательно проанализированного фактического материала, открывающего пути к более глубокому пониманию «Нови».

Центральной темой романа, придающей ему новаторский смысл, Канэко считает влияние народа на духовную жизнь России и на судьбы людей. Ни в одном из ранее написанных произведений Тургенева не звучал так властно «голос народа», оценивающий политические программы и деятельность революционных групп, вместе с тем никогда ранее с такой трагической безысходностью не был осознан крах идей, оторванных от народа. В статье показано, как по-разному в разных характерах проявляется крушение народнической идеологии. Несколько кратковременных столкновений Нежданова с народной жизнью непоправимо сломали судьбу этого чуткого и талантливого человека, а прямолинейный догматик Маркелов, увидев первые проявления народного «своеволия», готов стать для осуществления революционных идей на нечаевский путь. В статье Канэко большое внимание уделяется образу Соломина, его роли в идейно-художественной концепции романа. Не преувеличивая художественной значимости образа Соломина, исследователь старается понять, на какие реальные факты опирался, создавая его, Тургенев. Соломин, считает Канэко, вносит в роман стихию пролетарской жизни, дух формирующейся рабочей революционности.

Исследователь отмечает, что, интересуясь жизнью рабочих, писатель уже в начале 70-х годов получал от революционных эмигрантов сведения о движении русских рабочих, в частности он хорошо знал о деятельности Заславского в «Южнороссийском союзе русских рабочих». Учитывая все это, Канэко считает возможным говорить о Соломине как «организаторе рабочего движения на первоначальном этапе».[25] Соломин настойчиво размышляет над жизнью и возможностями рабочих

[20] Ю. Канэко. Романсюгитэки нингэн, стр. 216.

[21] А. В. Чичерин. Тургенев, его стиль. В кн.: Мастерство русских классиков. «Советский писатель», М., 1969, стр. 130.

[22] Ю. Канэко. Романсюгитэки нингэн, стр. 216.

[23] Анат. Горелов. Очерки о русских писателях. «Советский писатель», Л., 1968, стр. 193—220.

[24] Ю. Канэко. Сёдзёти рон, стр. 174.

[25] Там же, стр. 213.

lib.pushkinskijdom.ru

масс, сравнивая жизнь русского пролетариата с судьбами зарубежных рабочих. В статье подробно рассматривается последний этап деятельности Соломина. В создании завода «на артельных началах» автор видит реализацию идей Чернышевского, напоминая о тех артелях и коммунах, которые возникали в 60-е годы после появления романа «Что делать?». «В 70-е годы, — пишет Канэко, — идеи „коммунистических общин" сильно заинтересовали рабочих, и было немало людей, которые уезжали в Америку для организации коммун. И „Южный союз русских рабочих" брал свое начало из общинной организации, основанной рабочими в 1873 году. И в уставе „Северного союза русских рабочих" была статья об организации коммунистических общин».[26]

С точки зрения Канэко, все это подтверждает мысль о связях Соломина с рабочим движением. Рядом с Соломиным живут люди, им воспитанные: «по-видимому, Павел будет его последователем». Канэко вступает в спор с французским ученым проф. А. Гранжаром, который считает Павла и Татьяну носителями крестьянских традиций в романе и людьми, случайными в городе и на заводе. Сам Канэко, напротив, видит в образе Павла черты русского рабочего, начинающего политически мыслить,[27] особо отмечая его критическое отношение к народнической практике и ясный взгляд на русскую жизнь. Именно в такой идейной направленности романа Тургенева, по убеждению критика, — величайшая победа русского реализма.

Большая исследовательская работа японских ученых, изучающих творчество Тургенева, является ярким примером непрерывно растущих литературных и культурных связей СССР и Японии.

Н. Д. КОЧЕТКОВА

НОВАЯ КНИГА О КАРАМЗИНЕ *

Интерес к творчеству Карамзина, заметно возросший в конце 1950-х и в 1960-х годах (работы В. В. Виноградова, Ю. М. Лотмана, Е. Н. Купреяновой, Г. П. Макогоненко и др.), в последнее время стал приобретать международный характер. Свидетельство этому — появление за рубежом многочисленных статей и нескольких монографий о Карамзине.[1]

Книга А. Г. Кросса «Н. М. Карамзин. Изучение его литературной деятельности. 1783—1803» — это первая монография о Карамзине, вышедшая в Англии. Автор книги неоднократно бывал в Советском Союзе, работал в библиотеках Москвы и Ленинграда, и, как он сам указывает в предисловии к монографии, советские исследования о Карамзине в значительной степени стимулировали его работу над избранной темой.

Кросс, как и авторы других монографий, рассматривает творческий путь Карамзина только до 1803 года, т. е. до того времени, когда писатель всецело занялся работой над «Историей государства Российского». Во «Введении» исследователь кратко характеризует деятельность предшественников Карамзина и формулирует основную цель своего исследования: определить, какой вклад внес Карамзин в развитие русской литературы.

Располагая материал по главам, автор придерживается в основном хронологического принципа, но не всегда соблюдает его. Так, вслед за первыми тремя главами: «Годы формирования (1766—1790)»: «„Московский журнал" (1791—1792)»; «„Письма русского путешественника" (1791—1792)» — следует глава, посвященная анализу повестей Карамзина, создававшихся им на протяжении всего рассматриваемого периода: с 1789 по 1803 год. Далее опять вступает в силу хронологический принцип: глава V — «От „Аглаи" к „Пантеону российских авторов" (1793—1801)»; глава VI — «Стихи Карамзина и „Аониды" (1796—1799)»; глава VII — «„Вестник Европы" (1802—1803)». Нарушение последовательности в композиции книги автор не аргументирует, считая, по-видимому, что жанр повести заслуживает особого рассмотрения. Однако выделение этого материала в особую главу не представляется удачным: с одной стороны, это ведет к некоторой искусственной изоляции карам-

---

[26] Там же, стр. 210.

[27] См. об этом: Академик М. П. Алексеев. Слово о Тургеневе. «Литературная газета», 1968, № 46, 13 ноября, стр. 2.

* A. G. Cross. N. M. Karamzin. A Study of His Literary Career. 1783—1803. Southern Illinois University Press, London and Amsterdam, 1971, 306 pp.

[1] Кроме рецензируемой книги, следует назвать монографии Г. Небела и X. Роте: H. M. Nebel. N. M. Karamzin. A Russian Sentimentalist. The Hague—Paris, 1967; H. Rothe. N. M. Karamzins europäische Reise: Der Beginn des russischen Romans. Verlag Gehlen, Berlin—Zürich, 1968.

lib.pushkinskijdom.ru

зинских повестей от других произведений соответствующего периода, а с другой — влечет за собой неизбежные повторения.[2]

Книга Кросса обращена в первую очередь к английскому читателю, и потому изложение некоторых известных фактов, касающихся жизни и деятельности Карамзина, вполне оправданно и закономерно в монографии подобного типа. Очень важно, разумеется, чтобы автор, знакомящий своих соотечественников с русским писателем, был достаточно компетентен и хорошо владел материалом. В этом отношении рецензируемая книга вполне заслуживает доверия: Кросс в течение ряда лет серьезно занимался изучением Карамзина и современной ему русской и европейской литературой.[3] Пользуясь, как правило, изданиями XVIII века или авторитетными более поздними изданиями текстов, в ряде случаев Кросс сопоставляет ранние и поздние редакции отдельных произведений. Английский исследователь обнаруживает и хорошее знание современной научно-исследовательской литературы о Карамзине. Об этом свидетельствуют не только многочисленные ссылки на соответствующие работы в ходе изложения материала, но и тщательно подобранная библиография в конце книги (стр. 275—293).[4] Особый интерес представляет также приложенный к исследованию список всех оригинальных и переводных рецензий из «Московского журнала» Карамзина, расположенных в хронологическом порядке (стр. 235—242). Этот список ценен и для зарубежного читателя, которому недоступно карамзинское издание, и для специалиста, так как Кросс во многом дополняет или уточняет имеющиеся у Карамзина библиографические сведения о рецензируемых книгах.

Вообще стремление расширить круг материалов, привлекавшихся ранее исследователями, — одно из основных достоинств работы Кросса. Тщательно изучив журнал «Детское чтение», издававшийся Н. И. Новиковым, а затем Карамзиным и его старшим другом А. А. Петровым, автор монографии выдвигает несколько заслуживающих внимания предположений, касающихся атрибуций ряда статей (стр. 9, 27). В частности, Кросс устанавливает, что одна из повестей, напечатанных в «Детском чтении» и считавшаяся переводом Карамзина из Жанлис, не принадлежала французской писательнице. Однако гипотеза о том, что это была первая оригинальная повесть Карамзина, аргументирована не убедительно.[5]

Особенно важны разыскания Кросса, связанные с изучением «Пантеона иностранной словесности». Анализируя состав «Пантеона», исследователь устанавливает авторство ряда произведений, напечатанных анонимно, и обращает внимание на то, что Карамзин выбирает многое из сочинений «опасных» авторов, известных своими радикальными взглядами и симпатиями к Французской революции.

Однако интерпретация этих новых интересных фактов, так же как и анализ ряда произведений Карамзина, нередко вызывает серьезные возражения.

Методология автора непоследовательна: он использует работы советских ученых (Ю. М. Лотмана, В. В. Виноградова, Г. П. Макогоненко и др.), основывающихся на принципе историзма, но сам далеко не всегда его соблюдает, не уделяя достаточного внимания общественно-политическим и философским предпосылкам раз-

---

[2] Эволюция жанра сентиментальной повести в русской литературе была прослежена в книге: P. Brang. Studien zu Theorie und Praxis der russischen Erzählung 1770—1811. Wiesbaden, 1960.

[3] Кроссу принадлежат следующие статьи о Карамзине: 1) Разновидности идиллии в творчестве Карамзина. В кн.: Державин и Карамзин в литературном движении XVIII—начала XIX века. Изд. «Наука», Л., 1969, стр. 210—228 (XVIII век, сб. 8); 2) Karamzin and England. «The Slavonic and East European Review», 1964, vol. XLIII, № 100, pp. 91—114; 3) N. M. Karamzin and Barthélemy's «Voyage du jeune Anacharsis». «The Modern Language Review», 1966, vol. LXI, № 3, pp. 467—472; 4) Karamzin Studies. For the Bicentenary of the Birth of N. M. Karamzin (1766—1966). «The Slavonic and East European Review», 1967, vol. XLV, № 104, pp. 1—11; 5) Problems of Form and Literary Influence in the Poetry of Karamzin. «Slavic Review», 1968, vol. XXVII, № 1, pp. 39—48; 6) N. M. Karamzin's «Messenger of Europe» (Vestnik Yevropy), 1802—3. «Forum for Modern Language Studies», 1969, vol. V, № 1, pp. 1—25; 7) Karamzin in English: A Review Article. «Canadian Slavic Studies», 1969, Winter, № 4, pp. 716—727.

[4] В этой библиографии пропущена статья Х. Хардера, касающаяся некоторых вопросов, затронутых в книге. См.: H.-B. Harder. Eine unbeachtete russische Matthisson-Übersetzung. Zur Datierung und zur Bestimmung des Autors eines N. M. Karamzin zugeschriebenen Gedichts. In: Ost und West. Aufsätze zur Slavischen Philologie hrsg. von A. Rammelmeyer. Wiesbaden, 1966, S. 1—10.

[5] Доклад на тему «Первая повесть Карамзина?» А. Г. Кросс сделал на заседании группы по изучению русской литературы XVIII века в Институте русской литературы АН СССР 18 сентября 1970 года. При обсуждении были признаны плодотворными разыскания исследователя, но атрибуция повести Карамзина вызвала серьезные возражения. Текст доклада с некоторыми изменениями был опубликован Кроссом уже после выхода монографии: A. G. Cross. Karamzin's first short story? In: Essays in Russian History and Literature. Leiden, 1972, pp. 38—55.

lib.pushkinskijdom.ru

вития Карамзина как писателя. Часто английский исследователь эмпирически подходит к отдельным высказываниям Карамзина, не связывая их с контекстом всего произведения и не учитывая характера той эпохи.

Прежде всего это касается вопроса об отношении Карамзина к Французской революции.[6] Автор книги упрощает этот вопрос, стремясь показать, что республиканские идеалы Карамзина носили совершенно отвлеченный характер. А. Кросс даже утверждает, что события Французской революции сами по себе мало интересовали русского писателя в тот момент, когда он оказался их свидетелем на улицах Парижа. Исследователь заявляет: «Он (Карамзин, — *Н. К.*) интересуется революцией лишь постольку, поскольку она помогает его пониманию французского характера или совпадает с его желанием видеть исторические места и встречаться с выдающимися людьми» (стр. 77—78). С этим мнением трудно согласиться. А. Кросс, правда, упоминает о цензурных ограничениях, с которыми Карамзин должен был считаться при подготовке к печати «Писем русского путешественника», однако явно недооценивает всю сложность политической ситуации в России в начале 1790-х годов. Те сравнительно немногие и скупые отклики на французские события, которые встречаются в «Письмах русского путешественника», свидетельствуют как раз о глубокой заинтересованности русского писателя в этих вопросах. В обстановке все возрастающей подозрительности и страха перед «французской крамолой» Карамзин действительно не мог с достаточной откровенностью и свободой высказывать свое отношение к событиям и деятелям революции. В этой связи при анализе «Писем русского путешественника» было бы очень важно учесть слова Н. И. Тургенева об отношении Карамзина к Робеспьеру: «Робеспьер внушал ему благоговение. Друзья Карамзина рассказывали, что, получив известие о смерти грозного трибуна, он пролил слезы; под старость он продолжал говорить о нем с почтением, удивляясь его бескорыстию, серьезности и твердости его характера и даже его скромному домашнему обиходу, составлявшему, по словам Карамзина, контраст с укладом жизни людей той эпохи».[7] Этот отзыв в очень сокращенном виде приводится в книге А. Кросса позднее, в главе «От „Аглаи“ к „Пантеону российских авторов“». По мнению исследователя, Робеспьер, так же как и Петр I, в глазах Карамзина, — образец сильной, выдающейся личности. Этим Кросс и оправдывает «кажущуюся парадоксальной любовь» Карамзина к Робеспьеру (стр. 160). Между тем ничего «парадоксального» в этой любви нет: не преувеличивая республиканских симпатий Карамзина, нужно признать, что Робеспьер был для него великой личностью именно потому, что он воплощал в себе идеал республиканца, идеал высокой гражданской добродетели.

Автор монографии, желая быть объективным, стремится привести с максимальной полнотой наиболее существенные факты, касающиеся литературно-общественной деятельности Карамзина. Однако сами эти факты иногда противоречат высказываниям и оценкам исследователя. Так, например, А. Кросс характеризует позицию писателя в период издания «Московского журнала» следующим образом: «Карамзин был умерен, эклектичен, в основном аполитичен; его главными интересами были литература и культурное просвещение» (стр. 61). Далее, однако, говорится о стихотворении Карамзина «К милости», которое явилось смелым выступлением в защиту преследуемых правительством членов Новиковского кружка. Кросс делает и новое интересное наблюдение: в рецензии на «Энеиду» Осипова Карамзин подчеркивает свое нежелание говорить о посвящении, предпосланном поэме и обращенном к И. С. Шешковскому, сыну известного преследователя Новикова и Радищева С. И. Шешковского. Все эти факты заставляют усомниться в «аполитичности» Карамзина. Само выражение «культурное просвещение» также представляется неудачным. На протяжении всего исследования Кросс неоднократно говорит о Просвещении («enlightenment»), но, игнорируя споры о характере русского Просвещения как идеологического течения, он не пытается определить роль Карамзина в развитии просветительской мысли в России XVIII века. Термин «Просвещение» автор монографии понимает слишком узко — только как заботу о распространении знаний и культуры. Соответственно художественный метод Карамзина как писателя-сентименталиста рассматривается обособленно, вне связи с его просветительскими идеями. В кратком вступительном очерке русский сентиментализм охарактеризован слишком бегло и поверхностно и при дальнейшем анализе карамзинского творчества недостаточно показана роль писателя как главы нового литературного направления. Эмпирический подход к материалу нередко мешает исследователю проследить процесс формирования эстетики сентиментализма, определить закономерности в развитии литературного таланта Карамзина, оценить его художественные достижения.

---

[6] В работе Ю. М. Лотмана, которую упоминает А. Кросс, содержится более объективный и глубокий подход к этому вопросу. См.: Ю. М. Лотман. Отражение этики и тактики революционной борьбы в русской литературе конца XVIII века. «Ученые записки Тартуского гос. университета», 1965, вып. 167, Труды по русской и славянской филологии, VIII, стр. 3—32.

[7] Николай Тургенев. Россия и русские. М., 1915, стр. 342.

lib.pushkinskijdom.ru

Вместе с тем А. Кросс признает, что «Письма русского путешественника» были не только «зеркалом души» писателя, а имели гораздо более широкое значение, что в повестях Карамзина заметно стремление сблизить литературу с жизнью. Таким образом, представление о крайнем субъективизме Карамзина, бытовавшее в некоторых дореволюционных русских работах и встречающееся у отдельных западных исследователей, Кросс убедительно опровергает и показывает, что творчество Карамзина — явление более богатое и сложное. Исследователь намечает несколько интересных параллелей между произведениями Карамзина и его русских предшественников и современников (Н. И. Новикова, М. Н. Муравьева, Г. Р. Державина и др.). Однако к творчеству других русских авторов Кросс обращается лишь эпизодически, а при характеристике их деятельности нередко делает слишком поверхностные заключения. Невозможно, например, согласиться с определением литературных позиций таких участников «Московского журнала», как Г. Р. Державин и И. И. Дмитриев: первый предстает как поэт, «близкий к придворной жизни», но защищающий свою независимость; второй — как поэт салонов, приобретший славу своим остроумием и отточенным метким языком (стр. 39). Упоминая о письмах Д. И. Фонвизина из Франции в связи с анализом «Писем русского путешественника», А. Кросс пользуется устаревшей во многих отношениях работой И. Глебова (1898) и однолинейно противопоставляет Фонвизина и Карамзина. Английский исследователь проводит параллель между Фонвизиным и Карамзиным, с одной стороны, и Смоллетом и Стерном, с другой. В результате зарубежный читатель, недостаточно знакомый с историей русской литературы, получает одностороннее, а иногда и неверное представление о деятельности крупнейших русских писателей — современников Карамзина.

Поиски западных параллелей и влияний в работе А. Кросса занимают значительное место. Он тщательно учитывает все упоминания и отзывы Карамзина о европейских авторах и их произведениях, соотносит его переводы с оригинальным творчеством, сопоставляет отдельные отрывки из карамзинских сочинений с соответствующими эпизодами или высказываниями Шекспира, Стерна, Томсона, Руссо, Морица, Гердера и т. д. К сожалению, отчасти находясь, по-видимому, под влиянием компаративистской школы, автор монографии злоупотребляет этими параллелями. Нередко он фиксирует лишь самый факт заимствования какого-то мотива или образа, но не ставит вопрос о восприятии Карамзиным того или иного европейского писателя в целом. В результате такого подхода вопрос о влиянии европейской литературы на творчество Карамзина иногда сводится к регистрации максимального количества имен и произведений. Между тем у Карамзина на протяжении всей его деятельности интерес к каждому европейскому автору последовательно развивался и был обусловлен целым рядом обстоятельств, воздействовавших на эволюцию его мировоззрения.

Необходимо, однако, со всей справедливостью отметить, что А. Кросс постоянно обращает внимание на заботы Карамзина об отечественной культуре, на его интерес к национальному прошлому. Не затрагивая специально период работы Карамзина над «Историей государства Российского», исследователь неоднократно упоминает о ней в последних главах книги и признает вслед за советскими учеными,[8] что исторический труд писателя был закономерным и органическим продолжением его художественного творчества.

Несомненная заслуга А. Кросса — обращение к проблеме восприятия творчества Карамзина на Западе. Книга содержит особенно много материала, касающегося знакомства с Карамзиным в Англии в XVIII—начале XX века. Дополняя сведения о переводах из Карамзина на английский язык и рецензиях на его сочинения, А. Кросс дает содержательный анализ полемики, развернувшейся вокруг «Писем русского путешественника» на страницах английских журналов. По рукописи, хранящейся в Британском Музее, исследователь приводит неизвестный ранее отзыв М. Гютри о «Марфе-посаднице» Карамзина; обращает внимание на не учтенное исследователями произведение немецкого писателя и переводчика И. Рихтера «Moskwa. Eine Skizze» (1799), где упоминается Карамзин, и т. д. Подобные находки и уточнения представляют несомненный интерес для многих специалистов: и славистов, изучающих творчество Карамзина, и ученых, занимающихся историей русских и западноевропейских литературных контактов.

Исследователь приходит к закономерному выводу о том, что в период издания «Вестника Европы» Карамзин «смотрел на Запад уже не как ученик, но как равный, преисполненный сознанием своих собственных достижений и возможностей России» (стр. 230).

---

[8] См.: Г. Макогоненко. Литературная позиция Карамзина в XIX веке. «Русская литература», 1962, № 1, стр. 68—106; И. Тойбин. «История государства Российского» Н. М. Карамзина в творческой жизни Пушкина. «Русская литература», 1966, № 4, стр. 37—48; В. Вацуро, М. И. Гиллельсон. Сквозь «умственные плотины». Из истории книги и прессы пушкинской поры. Изд. «Книга», М., 1972, стр. 32—113.

lib.pushkinskijdom.ru

Однако подводя итоги и определяя значение творчества Карамзина в целом, А. Кросс странным образом игнорирует вопрос о литературной позиции писателя. Упоминая о чертах сентиментализма, проявившихся в «Письмах русского путешественника» и ранних повестях Карамзина, автор книги склонен сводить их к чисто внешним признакам. А. Кросс не исследовал характера русского сентиментализма как закономерного этапа в развитии русской литературы и потому не смог достаточно четко показать роль Карамзина в истории нашей отечественной культуры.

В монографии обходится молчанием вопрос о том, к какому литературному направлению принадлежал Карамзин в период издания «Вестника Европы», вопрос сложный и спорный, но важный для понимания места писателя в литературно-общественной борьбе начала XIX века.

Таким образом, появление книги А. Кросса, ценной и полезной во многих отношениях, обнаруживает, как много важных проблем, связанных с изучением творчества Карамзина, ждет еще своего решения.

Ю. В. СТЕННИК

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС И ПРОБЛЕМЫ ЕГО ТИПОЛОГИЧЕСКОГО ИЗУЧЕНИЯ *

Потребность в проблемных теоретических исследованиях ощущается в нашем литературоведении не первый год. Сейчас такая потребность возрастает особенно сильно по целому ряду причин. На фоне сдвигов, происшедших в естественных и точных науках за последние десятилетия, положение гуманитарных наук в глазах людей, слишком нетерпеливых, а иногда просто далеких от понимания существа тех проблем, с которыми объективно приходится сталкиваться литературоведению, предстает зачастую довольно незавидным. Предпринимаются мощные усилия техницизировать гуманитарные науки; год от года нарастают настойчивые попытки перенесения в литературоведение научного метода и системы научных понятий тех областей познания, задачи которых довольно далеки от задач, стоящих перед литературоведением. Беда в том, что за подобными попытками исчезает подчас сама специфика литературы как предмета литературоведения. Хотят этого или не хотят сами авторы некоторых новейших исследований, но под сомнением в таких работах нередко оказывается именно то, на чем основывается общественно-историческая сущность искусства, — его идеологическая функция.

Поэтому так важны сейчас теоретические работы литературоведов, которые видят задачи нашей науки не в приспособлении ее результатов к достижениям кибернетики или биологии, но в раскрытии закономерностей исторического функционирования литературы как эстетического феномена, с учетом специфики проявления этих закономерностей.

Книга видного советского литературоведа, профессора Московского государственного университета Г. Н. Поспелова «Проблемы исторического развития литературы» по-своему завершает цикл обобщающих работ ученого, вышедших в последние годы и посвященных фундаментальным вопросам теории литературы и искусства, а также вопросам поэтики и стилистики. Таковы его книги «Эстетическое и художественное» (изд. МГУ, М., 1965) и «Проблемы литературного стиля» (изд. МГУ, М., 1970). Новая книга Г. Н. Поспелова затрагивает сферы теории литературы, ее истории и собственно поэтики одновременно. В центре внимания автора — анализ сущности содержания основных литературоведческих понятий в плане уяснения некоторых закономерностей историко-литературного процесса. Идеи, развиваемые в этой книге, вынашивались автором, по-видимому, давно и не один год. Но то, что до сих пор составляло предмет размышлений, что было зафиксировано в виде статей или разрозненных высказываний по отдельным конкретным поводам и рассеяно в ряде более ранних работ ученого, — теперь получило облик продуманной и широко аргументированной, логически завершенной концепции. Г. Н. Поспелов своей книгой, по существу, делает попытку наметить очертания поэтики нового типа — «поэтики содержания», сосредоточивая все внимание на рассмотрении «проблем, связанных с типологическими сторонами содержания произведений художественной литературы» (стр. 16).

Рекомендованная Министерством просвещения СССР в качестве учебного пособия для студентов, книга охватывает широкий круг проблем. Автор вводит читателя в атмосферу литературоведческих споров и дискуссий последних лет, не останавливаясь перед сложностью и остротой поднимаемых вопросов. Мы не будем судить о книге с точки зрения ее методических достоинств как учебного

---

* Г. Н. Поспелов. Проблемы исторического развития литературы. Изд. «Просвещение», М., 1972.

lib.pushkinskijdom.ru

пособия, а постараемся сосредоточить основное внимание на тех сторонах ее методологии, которые позволяют видеть в ней оригинальное литературоведческое исследование.

Нет нужды подчеркивать лишний раз трудности, стоявшие перед автором книги. Одна из таких трудностей — терминологическая путаница, до сих пор остающаяся бичом литературоведения. Неупорядоченность в определении понятий, которыми приходится оперировать нашей науке, традиционна и в известной мере обусловлена сложностью предмета самой науки. В таких условиях огромная ответственность ложится на исследователей, от них требуется особая принципиальность и строгость в употреблении того или иного научного термина. От того, насколько четко определяет ученый смысл, вкладываемый им в содержание научного понятия, зависит часто прочность отстаиваемой позиции. В выполнении этого важнейшего требования Г. Н. Поспелов сохраняет неизменную последовательность. В ряде случаев автор книги оказывался перед необходимостью создания новых терминов для определения вводимых им в научный оборот новых понятий. Рассуждения о степени удачности и целесообразности подобных операций вне оценки общей концепции автора, очевидно, не покажутся убедительными. Разбирая идеи книги Г. Н. Поспелова ниже, мы неизбежно остановимся на этом вопросе. Пока только заметим, что, независимо от прочности отдельных положений авторской концепции, надо отдать должное той последовательности и строгой логичности, с какой сам ученый применяет вводимые им научные термины.

Другая трудность также традиционна для литературоведения. Как сочетать историзм изучения литературы (ведь последняя, как известно, постоянно развивается и меняется) с неизбежно возникающей перед каждым исследователем необходимостью установления каких-то критериев системности, т. е. с уловлением типологических связей, которые только и позволяют нам говорить об определенных закономерностях историко-литературного процесса? Г. Н. Поспелов предлагает и здесь свои нередко весьма оригинальные решения.

Но прежде чем судить о том, в какой мере успешным оказалось преодоление автором отмеченных трудностей, следует хотя бы в общих чертах обрисовать содержание книги.

В первой части автор определяет те исходные понятия, на которых в дальнейшем он строит свое рассмотрение содержательных свойств литературных произведений. На первом плане здесь выступают две проблемы — проблема *пафоса*, как основы всякого идейно-эмоционального осмысления художником изображаемых им явлений жизни, и проблема различных принципов художественного отражения.

Существенным вкладом автора в разработку теории художественного пафоса является детальное обоснование категории художественной «правдивости». Г. Н. Поспелов неоднократно подчеркивает необходимость строго различать «правдивость» идейно-эмоционального осмысления художником жизни от «правды» изображаемой в литературных произведениях самой жизни, с одной стороны, и от реализма как одного из ведущих принципов художественного отражения, с другой. В вопросе о соотношении реализма с другими возможными принципами художественного отражения автор стоит на позициях «дихотомического» (двойственного) подхода к решению проблемы.

К первой части книги по характеру затрагиваемых вопросов примыкает и заключительная ее небольшая глава «Литературные направления и идейно-литературные течения», в которой автор развивает неоднократно уже высказывавшуюся им ранее идею о строгом разграничении терминов «направление» и «течение».[1]

В последующих частях книги Г. Н. Поспелов рассматривает устанавливаемые им типологические свойства содержания литературных произведений, в основном в двух аспектах. Во второй части дается обоснование и своеобразная систематизация разновидностей творческого пафоса. Далее, в третьей части книги, автор устанавливает типологию содержательных свойств литературы с помощью выдвинутой им оригинальной концепции жанровой классификации. По сути дела Поспелов предлагает здесь новую систему родового разграничения литературных произведений, на которой ниже мы остановимся подробнее.

В краткой рецензии практически невозможно касаться всех вопросов, так или иначе затронутых Г. Н. Поспеловым в его книге. Целесообразнее, по-видимому, сосредоточиться на узловых моментах содержания книги и начать соответственно с проблемы «художественной правдивости».

Проблема «художественной правдивости» необычайно сложна. Правдивость подразумевает прежде всего истинность сообщаемого, и в то же время она неизбежно несет в себе элемент оценочности. Но каковы должны быть критерии по-

[1] См. статьи Г. Н. Поспелова «Литературоведение — общественно-историческая наука» («Вестник МГУ», 1968, филология, № 1, стр. 3—17), «Реализм и его разновидности в русской литературе XIX века» (в кн.: Типология русского реализма. М., 1969, стр. 81—122).

lib.pushkinskijdom.ru

добной оценки, где критерии истинности в искусстве? Будет ли показателем такой истинности мера воздействия произведения искусства на читателя (зрителя), степень убеждаемости языка искусства, или таким показателем будет уровень адекватности достигаемого результата внутреннему замыслу автора? Следует ли видеть в «правдивости» искусства верность внешнего воспроизведения изображаемых художником жизненных явлений по принципу наибольшей похожести, или «правдивость» должна пониматься как соответствие отражаемых явлений их сущности? Г. Н. Поспелов, кажется, склоняется к последнему: «Правдивость сообщения, высказывания заключается в том, что его содержание соответствует какой бы то ни было объективной реальности, находящейся вне его и являющейся его предметом» (стр. 31). И несколько выше, рассматривая сущность пафоса, Поспелов указывает на прямую связь между «правдивостью» идейно-эмоционального отношения к какому-либо явлению и его содержанием. «Правдивость» искусства подразумевает всегда идейное утверждение национально-исторической «правды» жизни, то есть того, «что в самой действительности заслуживает утверждения, что достойно его по своим объективным свойствам», а также идейное отрицание того, что в том или ином отношении заключает в себе «неправду» национально-исторической жизни. И наоборот, идейное утверждение характеров, заключающих в себе национально-историческую «неправду» жизни, и отрицание исторической «правды» ведут к тому, что произведения художника несут в себе ложные идеи. В этом случае пафос литературных произведений лишен «правдивости» (стр. 29). Г. Н. Поспелов здесь следует за Г. В. Плехановым, и как исследователь, стоящий на позициях признания общественно-познавательной природы искусства, в трактовке проблемы «правдивости» искусства он проявляет последовательность и принципиальность. Последовательность отстаивания своей позиции вообще является одной из самых привлекательных и сильных сторон книги.

Но вот что в связи со всем сказанным хотелось бы отметить. Уже здесь, в первой части книги, несомненно наиболее философски насыщенной и бесспорной в своих мировоззренческих основах, налицо одна из присущих научному методу автора черт. Стремление Г. Н. Поспелова к четкости в определении понятий, к разграничению категорий, отражающих различные аспекты оценки содержания литературных произведений (чего так часто не хватает нашим литературоведам), вполне понятно. Но если в одних случаях применение «дихотомического» принципа в трактовке литературоведческих понятий (как, например, трактовка «правдивости» и «ложности» идейно-эмоционального осмысления жизни в искусстве) плодотворно и перспективно, то безоговорочное распространение данного принципа на другие категории иногда мешает автору вскрыть реальную сложность понятий, призванных отражать содержание данных категорий. Именно это явилось причиной известного, на наш взгляд, упрощения в решении сложного и до сих пор дискуссионного вопроса о наполнении термина «реализм», о месте реализма в развитии литературы и о соотношении этого художественного метода (мы рассматриваем «реализм» в данном значении термина) с другими возможными методами (по терминологии Г. Н. Поспелова — «принципами») художественного отражения жизни в литературе.

Автор книги предлагает определять «реализм» как принцип художественного отражения жизни. И с этим можно согласиться. В конце концов любой метод (в том числе и художественный) есть всегда совокупность принципов овладения своим предметом. Но когда Поспелов далее пытается, применяя «дихотомический» подход, представить системность принципов художественного овладения миром в виде противостояния двух полярно противоположных категорий — *реализма* и *нормативизма*, — то, хочет того автор или нет, на память поневоле приходит вызвавшая в свое время шумные споры теория искусствоведа Г. А. Недошивина, по которой история развития мирового искусства представала как некое поступательное движение реализма в его борьбе с попеременно сменявшими себя антиреалистическими методами.[2]

Мы далеки от мысли приписывать Г. Н. Поспелову, автору интересной и нужной книги, желание вновь вернуться к подобной точке зрения. Сам автор (на стр. 60) недвусмысленно отказывается видеть в развитии литературы постоянную борьбу «реализма» и «антиреализма». Правда, не совсем ясно при этом, почему такое понимание процесса литературного развития должно предполагать «сознательное стремление одних писателей к реализму» и «столь же сознательное и принципиальное стремление других писателей отрешиться от реализма». Но так или иначе Г. Н. Поспелов как будто учитывает сложность вопроса. Не случайно свой тезис о необходимости противопоставления «реализму не ряда других принципов художественного отражения жизни, а одного — нереалистического принципа...» Поспелов находит нужным дополнить существенной оговоркой: «...хотя в разных литературных направлениях разных эпох этот общий принцип обнару-

[2] Теория Г. А. Недошивина детально изложена в его книге «Очерки истории искусства» (М., 1953).

lib.pushkinskijdom.ru

живает внутри себя существенные различия, как обнаруживает их в разных социально-исторических условиях и реализм» (стр. 43).

Вопрос этот действительно не прост. Если от споров вокруг термина, которым так много внимания уделяет Г. Н. Поспелов, перейти к реальным фактам истории литературы, то придется признать следующее. Вопрос о принципах художественного отражения жизни нельзя ставить отвлеченно, как то — «реализм» или «нормативизм». Нельзя отрывать эту проблему от другой — от проблемы литературных направлений (а в более широких масштабах — от проблемы художественных методов), в которых, в сущности, и реализуются те или иные принципы художественного отражения жизни. Это совершенно отчетливо демонстрирует сам Г. Н. Поспелов, когда он прослеживает три ступени эволюции реализма в русской литературе, от симптомов его появления в XVII—XVIII веках до современного уровня «утверждающего» (или социалистического) реализма. Следуя за автором, мы видим, что речь идет именно о различиях внутри одного принципа, о разных этапах в своей основе единого метода художественного познания. Что же касается нереалистического искусства, то представляется малоубедительным объединение его в рамках одного принципа «нормативизма», согласно предлагаемому Г. Н. Поспеловым определению. В этом случае, как нам думается, речь должна идти о нескольких, качественно различных принципах художественного отражения жизни, которые, будучи зафиксированы в творческой практике как определенные художественные методы, не только противостоят реализму, но и по-своему исторически подготавливают его.

Чтобы не быть абсолютно голословными, укажем на наличие по крайней мере еще двух возможных принципов художественного отражения жизни, помимо «нормативизма», в одинаковой мере противостоящих «реализму», но отнюдь не являющихся при этом только «различиями» первого. Их, кстати, учитывает и сам Поспелов в пределах все той же «дихотомии». Такие принципы, составляющие в каждом случае основу определенного художественного мировосприятия, могут быть осмыслены в категориях гносеологии и логически сведены к понятиям «идеализации» и «эмпиризма». Схематически, в аспекте раскрытия закономерностей историко-литературного развития, каждому из трех, отличающихся от «реализма» и исторически предшествующих ему принципов художественного отражения жизни будет соответствовать определенный художественный метод: принципу «эмпиризма» — натурализм,[3] принципу «нормативизма» — классицизм и принципу «идеализации» — романтизм. Принципом же, на котором основывается метод реализма, является «историзм».

Реалистический принцип, или «историзм», по-своему преодолевает односторонность каждого из остальных принципов, но одновременно и не отбрасывает тех позитивных возможностей художественного освоения мира, которые были достигнуты на основе этих принципов. И справедливые замечания Г. Н. Поспелова относительно проникновения черт «нормативности» и «идеализации» в характеры героев выдающихся реалистов XIX века фактически являются не чем иным, как подтверждением этого положения. Ведь стоит только попытаться представить себе (хотя бы мысленно) освобождение от «тенденциозной нормативности» произведений Л. Толстого и Достоевского, или избавление от «идеализации» определенного круга характеров в произведениях Бальзака, или освобождение от «эмпиризма» повестей и рассказов Лескова, сейчас же окажется в чем-то нарушенной вся система художественного освоения мира у данных писателей. Нам пришлось бы говорить о произведениях совершенно иного типа, ибо каждая из отмеченных особенностей реализма этих писателей составляет неотъемлемую черту их творческого пафоса.

Наконец, существовали длительные этапы развития литературы, к которым «дихотомическое» деление принципов художественного постижения мира, предлагаемое Г. Н. Поспеловым, вряд ли вообще применимо. Таким этапом является, например, литература средневековья. Сказать о том, что в этой литературе господствует принцип «нормативизма», значит почти ничего не сказать или сказать очень мало о специфике принципов, регулировавших художественную практику той эпохи. Сама «нормативность» эпохи средневековья будет качественно отличной от «нормативности» времени Корнеля и Расина, не говоря уже об эпохе Л. Толстого. Отсюда вывод: в литературоведении (в отличие от точных наук) установление понятий должно предусматривать строгое определение историко-соци-

[3] Мы не сводим натурализм только к литературному направлению, которое оформилось программно во второй половине XIX века и вождем которого выступил Золя. Натурализм как метод художественного освоения мира возникает, по нашему мнению, всякий раз, когда художник руководствуется в своем творчестве задачами эмпирического описания увиденного, когда правдивость искусства осмысляется лишь как внешнее правдоподобие. Таковы черты натурализма в европейском плутовском и нравоописательном романах XVII—XVIII веков, а в России — в романах Чулкова, Нарежного. Таков натурализм французского «физиологического очерка» 1820—1830-х годов.

lib.pushkinskijdom.ru

альных (а иногда и этнографических) границ той системы художественных ценностей, в пределах которых содержание данного понятия сохраняет свой истинный смысл.

Мы остановились столь подробно на рассмотрении первой части книги Г. Н. Поспелова в силу насущности и известной дискуссионности затронутых в ней проблем.

Переходя ко второй части книги Г. Н. Поспелова, в которой рассматриваются последовательно отдельные разновидности пафоса, хочется прежде всего подчеркнуть важность проблемы, поднятой автором. Проблема пафоса до настоящего времени действительно не привлекала к себе должного внимания исследователей. И та систематика разновидностей пафоса, которую предлагает автор книги, по-своему логична и продуманна. «Если исторически правдивый пафос художественного осмысления и оценки изображаемых характеров, их действий, отношений, переживаний зависит, в основном, от их объективных особенностей, воплощающих их общественное значение в данную эпоху развития какого-то национального общества, то очевидно, что с этой же точки зрения следует рассматривать и все разновидности пафоса» (стр. 63).[4]

Г. Н. Поспелов устанавливает две группы разновидностей пафоса. В первую группу он включает разновидности утверждающего пафоса. Их пять, и они в свою очередь делятся на две подгруппы. К одной подгруппе относятся виды пафоса, порождаемые внутренними и внешними конфликтами, проявляющимися в активных действиях или переживаниях героев: *героический*, *трагический* и *драматический* пафос. Другую подгруппу образуют виды пафоса, конфликтная основа которых вытекает из «общей противоречивости характеров персонажей, их жизни и их сознания». Таковы *сентиментальный* и *романтический* пафос.

Во вторую группу Поспеловым включаются разновидности пафоса отрицающего. Такого рода пафос питает осмысление характеров и отношений, воплощающих в себе так или иначе консервативные, реакционные и регрессивные тенденции жизни общества, его «неправду». К такому пафосу автор относит *юмор* и *сатиру*.

Г. Н. Поспелов ограничивается в основном систематизацией видов пафоса. Соотношение выделенных им разновидностей, которое он устанавливает, особых возражений не вызывает. Мы, кстати, целиком присоединяемся к критическим замечаниям Поспелова в адрес тех, кто предлагает видеть в сатире еще один литературный род. Но, к сожалению, автором оказалась лишь едва затронутой другая существенная сторона проблемы. Мы имеем в виду раскрытие закономерностей в том соотношении отдельных разновидностей пафоса, которое может возникать на разных ступенях исторического развития литературы. Г. Н. Поспелов верно показывает, что романтический и сентиментальный пафос появляются на сравнительно поздних этапах литературного развития и что для их возникновения необходимо было наличие определенных социально-исторических предпосылок. Определенные предпосылки были нужны для возникновения и всех других разновидностей пафоса, выявившихся в более ранние эпохи. И уяснение характера взаимодействия отдельных видов пафоса в разных художественных системах, вскрытие закономерностей такого взаимодействия на разных ступенях историко-литературного процесса могли бы составить предмет самостоятельного исследования. Решение этих вопросов в книге Г. Н. Поспелова только намечено, и здесь литературоведам открываются перспективы увлекательной, хотя и нелегкой работы.

Третья часть книги Г. Н. Поспелова, пожалуй — наиболее любопытная, посвящена запутанной и до сих пор не имеющей своего удовлетворительного решения проблеме литературных жанров. Поспелов предлагает свое, довольно оригинальное решение. Его предложение учитывать содержательный, а точнее — даже проблемный, аспект произведений в качестве основного показателя не противоречащей себе систематизации жанров в процессе историко-литературного развития интересно и заслуживает внимания. В сущности, Г. Н. Поспелов, помимо традиционного деления литературы на три рода — эпический, лирический и драматический, — устанавливает еще один параллельный ряд родового различения литературных произведений, пытаясь совместить при этом как известную поступательность выявления этих новых родов (т. е. исторический подход), так и внеисторическую соотносимость найденных им новых форм родового разграничения (т. е. типологический подход). Так, им выделяются «мифологическая», «историко-национальная» (героическая), «нравоописательная» (этологическая) и «романическая» группы жанров, охватывающие собой практически все многообразные жанровые формы в их традиционном осмыслении.

Концепция Г. Н. Поспелова подкупает своей логичностью и стремлением к строгой выдержанности принципа историзма. Если принимать логику автора, то трудно найти что-либо, что могло бы пошатнуть воздвигаемое им новое здание

[4] Здесь автору, правда, следовало бы уточнить, как соотносятся понятия «исторически правдивого», а также «ложного» пафоса с теми его разновидностями, которые автор включает в устанавливаемую им далее классификационную систему.

lib.pushkinskijdom.ru

жанровой систематики. И пытаясь оценить значение предложенной Поспеловым схемы и по ых конструируемых им понятий с точки зрения того, насколько они могут служить уяснению закономерностей историко-литературного процесса, следует, пожалуй, признать: можно решать жанровую проблему и так. В конце концов сложность литературного произведения такова, и аспекты связей литературы с жизнью и функционированием общества столь разнообразны, что в любом аспекте этих связей можно уловить основания для типологии и систематики явлений литературы. Главное, чтобы показатель устанавливаемой типологии не противоречил сущностной природе искусства.

Известны, например, такие системы жанровой типологии, как «психологическая» или «лингвистическая». Каждая из них не лишена своей внутренней логики, хотя на деле они не столько отражают сущностную природу внутрилитературных связей, сколько служат любопытными примерами основанного на внешней аналогии сближения принципов родовой систематики явлений литературы с системами связей, устанавливаемых в языке или в психо-физиологической деятельности человека. В этом смысле они односторонни. Г. Н. Поспелов предлагает своеобразный вариант «историко-социальной» концепции жанровой системности. Если оставить в стороне первую, «мифологическую», группу жанров, несколько выпадающую из общей системы и относимую самим автором к этапу «предыстории» искусства, то критерии выделения остальных трех жанровых групп, сохраняющих свою жизненность до настоящего времени, находятся в единой системе измерения. Основой классификации служит, по существу, соотносимость жанровых групп со стадиальностью функционирования общественного организма, с соответствующим каждой стадии качественно неповторимым содержанием такого функционирования.

На первой (после «мифологической») стадии ведущим аспектом жанрового содержания литературы, определяющим специфику жанров данной группы, будет «аспект становления общества» (нации, народности, государства), борьбы в процессе этого становления. Г. Н. Поспелов называет эту группу «историко-национальной» (или «героической»). К специфическим жанровым формам, воплощающим это жанровое содержание, он относит национально-исторические сказки (саги), песни, легенды, эпопеи, поэмы, баллады, повести, «политические драмы», трагедии «произвола власти», оды и т. д.

На следующей стадии ведущая особенность жанрового содержания будет заключаться в «осмыслении гражданско-нравственного уклада социальной жизни, состояния общества и отдельных его слоев, и выражает идейно-эмоциональное отношение к этому состоянию, часто доходящее до пафоса» (стр. 176). Так Поспеловым выделяется вторая жанровая группа — «нравоописательная» (или «этологическая»), возникающая исторически позднее предыдущей и также отмеченная характерными для ее содержания жанровыми формами. Например, басня, сатира, идиллия, утопия, комедия, «мещанская драма» и т. д.

И, наконец, на последней стадии общество осмысляется в его эволюции, сложной противоречивости интересов составляющих его членов. Раскрытие данного состояния общества совершается через изображение человеческой личности. Собственно, саморазвитие и самоутверждение личностного начала, вступающего в противоречие с общественным началом, и составляет проблемно-содержательную основу в выделении последней жанровой группы, «романической». Ведущими жанрами ее соответственно называются новелла, роман, драма, многочисленные жанровые образования любовной лирики и т. д.

Такова в общих чертах жанровая концепция автора книги. Положительной стороной этой концепции является то, что автор не абсолютизирует намечаемое им деление, допуская наличие взаимопереходности жанровых групп и возможность промежуточных образований. Повторяем, можно подходить к систематизации жанров и так, ибо общественно-познавательная функция искусства составляла всегда и составляет важнейшую сторону его содержания. И в этом смысле строить классификацию литературных явлений по содержательному принципу, выдвинутому Г. Н. Поспеловым, вполне возможно. Правда, остается непроясненным вопрос о том, в каком отношении находится предлагаемая Поспеловым схема к тому традиционному делению литературных произведений на три рода, которое было установлено еще Аристотелем: эпос, лирика, драматургия. О замене этих трех категорий теми, которые выдвинул сам Поспелов, по-видимому, как это явствует из книги, речь идти не может. В то же время гегелевское обоснование традиционного родового деления Поспеловым ставится под сомнение («вопрос о содержательных различиях литературных родов невозможно решать тем путем, который был предложен Гегелем и Белинским» (стр. 13)), хотя ничего позитивного взамен он не предлагает. Вопрос этот, таким образом, как признает и сам автор, остается открытым. В целом же жанровая концепция Г. Н. Поспелова несомненно еще привлечет внимание литературоведов.

Остается подвести итоги. Книга Г. Н. Поспелова пронизана пафосом поиска. Не все в ней представляется нам бесспорным, но это нельзя считать ее недостатком. Ценность предпринятой автором попытки рассмотреть проблемы типологии содержательных свойств литературного произведения в аспекте уяснения законо-

lib.pushkinskijdom.ru

мерностей историко-литературного развития неоспорима. Четкость методологической позиции, последовательность и строгая логичность научной мысли, оригинальность и смелость предлагаемых решений сложных, зачастую до сих пор дискуссионных вопросов литературоведения делают книгу Г. Н. Поспелова полезной и нужной для нашей науки.

М. Я. МЕЛЬЦ

БИБЛИОГРАФИЯ ФОЛЬКЛОРА ГОРЬКОВСКОЙ ОБЛАСТИ*

Отраслевая библиография русского фольклора имеет опыт учета и классификации современной печатной продукции о народном творчестве. Перед фольклористами-библиографами стоит задача полной регистрации специальной отечественной литературы XVIII—XX веков. Но эта работа осложнена недостаточным количеством предварительных источниковедческих разысканий в жанровом, хронологическом или краеведческом аспекте. Составлением библиографий необходимо заниматься не только в основных научных центрах, но, главным образом, на местах. Только при этом условии может быть обеспечена максимальная полнота охвата материала, что способствует углубленным научным исследованиям.

В последние годы данные о фольклористических публикациях, относящихся к тому или иному географическому району, появляются в разнообразных формах, в том числе в виде отдельных специальных указателей, построенных в хронологическом или в жанрово-тематическом порядке с расположением сведений внутри разделов во временной последовательности. Такой показ учтенных работ представляется наиболее рациональным, так как, помимо чисто справочной функции, выполняет дополнительную задачу, раскрывая ход исследовательской мысли. Именно по такому принципу построен указатель «Фольклор Нижегородского края», составленный сотрудниками Горьковского государственного университета им. Н. И. Лобачевского.

Устная поэзия Горьковской области представляет интерес и в общем плане, как вариант общерусского народного творчества, и в частном: она создавалась в крае, известном своими революционными традициями. Сормовский пролетариат был одним из передовых отрядов российских рабочих, поэтому особенное значение приобретают сведения по нижегородскому рабочему фольклору. Собиранием устной поэзии нижегородчины занимались Н. А. Добролюбов и В. И. Даль; ее использовали в своем творчестве крупнейшие русские писатели и композиторы — А. С. Пушкин, А. Н. Островский, П. И. Мельников-Печерский, В. Г. Короленко, А. М. Горький, М. М. Пришвин, М. А. Балакирев, А. К. Лядов и др.

Богат событиями и советский этап фольклористической работы. Так, в 1930—1931 годах в область была направлена экспедиция Государственной академии искусствоведения, в 1935 году сбором рабочего фольклора в Сормове занимались ленинградские фольклористы; недавняя комплексная экспедиция на озеро Светлояр, организованная «Литературной газетой», ставила своей целью решение вопроса о том, существовал ли на самом деле легендарный град Китеж. Активно изучают местный фольклор преподаватели, студенты Горьковского университета, пединститута, консерватории и сотрудники Областного Дома народного творчества. В университете впервые в истории советской науки об устной поэзии были применены электронно-вычислительные машины для решения некоторых задач фольклористики.

В рецензируемой библиографии учтено большое количество сведений, характеризующих содержание, развитие и изучение народного творчества Горьковской области за период с 40-х годов XIX века по 1969 год. Составителями просмотрена местная периодика, введено много забытого и полузабытого материала, произведено описание рукописей, хранящихся в архивах Москвы, Ленинграда и Горького. За образец составители взяли справочник «Фольклор Воронежского края», подготовленный в Воронежском университете В. А. Павловой (Воронеж, 1965) и получивший одобрение критики (см. отзыв А. Кретова в журнале «Подъем», 1966, № 3).

Указатель открывается вступительной статьей, раскрывающей специфику фольклора и фольклористики нижегородчины; 16 жанрово-тематических разделов (почти каждый из которых делится на две части — «тексты» и «исследования») отражают в хронологическом порядке основную печатную продукцию, касающуюся народного творчества горьковчан (760 номеров). Затем следует подробное описание фондов различных архивов, хранящих записи образцов устной поэзии Горьковской области (105 номеров). Завершается книга обширным справочным аппаратом — индексом имен, районов области и списком использованных источников,

---

* Фольклор Нижегородского края. Библ. указатель. Составители М. Н. Андреева, А. Н. Донин и К. Е. Корепова. Общ. ред. кандидата филолог. наук К. Е. Корепова. Посвящается 750-летию Нижнего Новгорода. Горький, 1971, 145 стр. (Горьковский гос. университет им. Н. И. Лобачевского).

lib.pushkinskijdom.ru

причем отдельно представлены учтенные сборники и продолжающиеся издания, журналы и газеты. Общее построение указателя, принцип отбора и расположение сведений не вызывают возражений. Однако следует высказать несколько критических замечаний.

Думается, что в особый отдел целесообразно выделить работы о связи нижегородского фольклора с профессиональным искусством, пока же они присутствуют в разделе «Personalia», наряду со статьями о деятельности отдельных собирателей и исследователей местной народной культуры. Во вступительной заметке сказано, что «в архивах Горьковского университета и консерватории скопился большой и интересный материал, опубликованный пока в незначительном количестве» (стр. 9), однако в разделе «Архивные материалы и рукописи» данных об этих хранилищах нет. Кстати, при перечислении рукописных источников не всегда приводятся сведения об их публикации. Так, например, не обозначено, что записи А. Бутурлина (№№ 824 и 833) вошли в книгу «Пословицы, поговорки, загадки в рукописных сборниках XVIII—XX веков», зарегистрированную под № 238.

Необходимо сказать и об имеющихся пропусках, причем некоторые из неучтенных работ были помещены в местной прессе, полностью просмотренной составителями. Нет в библиографии сведений о статьях из 11-го выпуска «Действий Нижегородской губернской архивной комиссии за 1891 год» — В. И. Снежневского «Балахоновское Усолье», содержащей предания и песни (стр. 591—604), и А. П. Мельникова «Из прошлого Присурского края», в которой приводятся легенды о Степане Разине (стр. 608—614). Отсутствует публикация В. Бочкарева «О чем поют у нас в районе» («Горьковская правда», 1959, 27 сентября), обозревающая песни и частушки Семеновского района; рецензия М. Познанского на сборник Н. М. Галочкина и С. А. Червяковского «Пословицы и поговорки» (№ 235), помещенная в газете «Горьковская правда» (1956, № 18, 21 января). Учтена не вся литература о китежской легенде. Не приведена статья Н. Оглобина «На озере Светлояре. (Из путевых заметок)» («Русское богатство», 1905, № 6, стр. 131—158), ранние публикации статьи В. Г. Короленко о Светлояре в «Русских ведомостях» (1890, №№ 234, 253, 255 и далее) и «Юбилейном сборнике литературного фонда» (СПб., 1910, стр. 435—449), исследование С. Н. Дурылина «Церковь невидимого града. Сказание о граде Китеже» (М., 1914). Составители ограничились лишь упоминанием литературного пересказа легенды, сделанного этим автором и изданного в 1916 году (№ 381), в то время как исследование содержит и вариант сказания, записанный в 1912 году, и библиографию вопроса.

Не привлечены дореволюционные издания, содержащие нижегородские записи песен, — свод В. Ф. Миллера «Исторические песни русского народа XVI—XVII вв.» (Пгр., 1915); сборники, созданные на основе поездок членов песенной комиссии Русского географического общества в 1894—1897 годах на Волгу, — «50 песен русского народа для смешанного хора» (СПб., 1902), «50 песен русского народа для одного голоса» (СПб., 1903), «50 песен русского народа для мужского и смешанного хора» (СПб., 1903). Между прочим, не приведена и статья об экспедиции РГО 1902 года в Нижегородскую губернию, напечатанная в журнале «Этнографическое обозрение» (кн. LII, 1902, № 1, стр. 148—149). Материалы, записанные М. А. Балакиревым, представлены в справочнике лишь небольшим сборником 1936 года (№ 514), в то время как имеются более поздние и обширные публикации, в частности научное издание, выпущенное в 1957 году Музгизом под редакцией и с большой исследовательской статьей Е. В. Гиппиуса, положительно оцененное на страницах журнала «Советская музыка» (1958, № 4).

Из отдельных пропусков следует указать статью А. И. Зморовича «О языке и стиле произведений П. И. Мельникова (Андрея Печерского)» («Русский филологический вестник», 1916, № 1—2, стр. 172—191), содержащую сведения об обращении писателя к фольклору, сравнительно-историческое исследование В. В. Виноградова «Сюжет и стиль» (М., 1963), имеющее главу «Нижегородская бытовая легенда о купеческой дочери Осокиной».

В справочнике встречаются мелкие библиографические огрехи: в № 519 не названы составитель и редактор (Д. М. Молдавский и В. П. Адрианова-Перетц); в № 211 не обозначен номер журнала (№ 7); в указателе имен сборник «Великорусские сказки в записи И. А. Худякова» (издатели В. Г. Базанов и О. Б. Алексеева) ошибочно обозначен под № 250, в то время как в корпусе сборник описан под № 281; в аннотации к № 48 не сказано, что в статье приведены ноты песни «Вышло солнце из оконца», и не раскрыт район записи.

Отмеченные отдельные упущения и неточности не снимают общей положительной оценки проделанной работы, важности и ценности библиографии «Фольклор Нижегородского края». Этот справочник является не только подарком горьковчанам к 750-летию их родного города, но и представляет ценное источниковедческое пособие для фольклористов-профессионалов, студентов, краеведов, словом, всех, кто интересуется устной поэзией русского народа.

lib.pushkinskijdom.ru

ХРОНИКА

ПАМЯТИ ДЕКАБРИСТОВ

21 декабря 1972 года в Большом конференц-зале Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР состоялось научное заседание, посвященное декабристам-литераторам.

Открывая заседание, заведующий сектором новой русской литературы доктор филолог. наук Н. И. Пруцков напомнил, что в 1972 году исполнилось 175 лет со дня рождения В. К. Кюхельбекера, сто лет со дня смерти В. Ф. Раевского и 175 лет со дня рождения А. А. Бестужева-Марлинского. Восстание дворянских революционеров в декабре 1825 года явилось «торжественным прологом» к «героической генеалогии» многих поколений русских революционеров. «Тени мучеников 14 декабря» проходят через всю демократическую литературу прошлого века. Выработанные декабристами правила жизни, общественные и эстетические идеалы не умирают и в последующую эпоху, когда на смену дворянам-революционерам пришли разночинцы, штурманы будущей бури.

Одной из выдающихся заслуг советской историко-литературной науки (и шире — общественной науки в целом), сказал далее Н. И. Пруцков, является многосторонняя разработка проблем «декабризм и русская литература», «декабризм и освободительное движение», «декабризм и русская общественная мысль».

Наследие классиков русской литературы первой половины XIX века (Грибоедов, Пушкин, Лермонтов) благодаря трудам советских ученых осознается теперь в глубоких и сложных связях с историей декабристского движения, с судьбами его идеологии в 30—40-е годы. Широко известны труды акад. М. В. Нечкиной «Движение декабристов», «Восстание 14 декабря 1825 года», «А. С. Грибоедов и декабристы». В современной советской науке во всей полноте восстановлена и развита ленинская концепция дворянской революционности. Это имеет первостепенное значение для научного понимания литературно-эстетических воззрений декабристов как определенной программы, для понимания их литературно-общественной позиции. Благодаря трудам В. Г. Базанова, Б. С. Мейлаха и других исследователей в науку прочно вошло понятие «гражданский романтизм», которое точно определяет главное в литературной программе декабристов и открывает широкую перспективу в исследовании всего литературного движения первой половины XIX века. Отмечая заслуги нашей науки, следует, однако, признать, что по сию пору не написана проблемно-обобщающая книга «Декабризм и русская литература XIX века». Нет и специальной монографии «Пушкин и декабристы».

С докладом «Лицейский словарь» выступил доктор филолог. наук Б. С. Мейлах. Как сказал докладчик, «Словарь», составленный В. К. Кюхельбекером (Пушкин любовно называл его «наш словарь»), является одним из ценнейших документов лицейского вольнолюбия и шире — агитационно-пропагандистской рукописной литературы 10-х годов XIX века. О существовании «Словаря» стало известно из замечательной статьи Ю. Н. Тынянова «Пушкин и Кюхельбекер», напечатанной в 1935 году в «Литературном наследстве». Однако поскольку статья Тынянова была посвящена отношениям и творческим связям Пушкина и Кюхельбекера, «Словарю» в ней уделено лишь несколько страниц. Подробно изучить рукопись Тынянов не успел, а после его смерти она долгое время была недоступна исследователям. Сейчас становится возможной полная публикация «Словаря». Прежде всего надо сказать, что перед нами нечто совсем иное, чем словарь в обычном понимании. В этой объемистой рукописи нет ни объяснений слов, ни систематичности, ни фактических справок о событиях и людях. Заголовки приводимых текстов часто маскируют истинное, политически актуальное содержание (необходимо помнить, что «Словарь» создавался с 1815 по 1817 год — время бурного общественного подъема в России). В докладе дана подробная характеристика принципов составления «Словаря» и его содержания. Основные темы здесь — политика, мораль, философия, история, литература, эстетика, но освещаются они весьма оригинально. Кюхельбекер (по-видимому, с помощью своих товарищей) построил «Словарь» в значительной степени путем подбора «примеров» из истории и современности, служивших цели гражданского воспитания. Этот прием был очень распространенным в лицейских лекциях наиболее передовых преподавателей, а также

lib.pushkinskijdom.ru

в практике преддекабристской, а позже и декабристской пропаганды. В «Словаре» приводятся примеры самоотверженной любви к отечеству, преданности высокому идеалу свободы и одновременно примеры деспотизма, жестокости, эгоизма царей и правителей. Состав «Словаря» и самый принцип его составления становятся понятными, если учесть, что лицей был заведением, многими нитями связанным с преддекабристской оппозицией и ранними декабристскими организациями. В терминологии «Словаря» встречаются условные слова-сигналы, слова-пароли, которые мы находим также и в вольнолюбивой поэзии Пушкина, Рылеева, самого Кюхельбекера и даже в документах декабристских обществ, слова, понятные (как свидетельствовал позже Кюхельбекер) в кругу друзей и братьев. Таковы слова-сигналы «свобода», «вольность», «гражданин», «общественное благо», «истина», «независимость», «благородство», «гордость» и др. Другой ряд слов-сигналов вызывал чувства гневного протеста, осуждения, презрения: «тиран», «рабство», «угнетение», «жестокость», «злодеяние», «унижение», «лесть», «ложь» и т. п. Эти слова неоднократно «обыгрываются» в «Словаре» в определенном, большей частью политическом смысле.

В заключение Б. С. Мейлах подчеркнул, что «Словарь» имеет значение не только для характеристики лицейского вольнолюбия и биографии самого Кюхельбекера, но и для изучения истории формирования языка (в значительной степени условного), семантики вольнолюбивой поэзии и публицистики этой эпохи. Источники «Словаря» чрезвычайно обширны. Здесь поименованы философы, писатели древнего и нового времени, Востока и Запада. Впрочем, кому принадлежит та или иная запись, особого значения не имеет, поскольку главная задача «Словаря» заключалась в том, чтобы тексты, остроумно извлеченные из книг самых разных авторов, воссоздавали высокий идеал человека-гражданина, противника любых форм угнетения, преданного свободе, непреклонного в суровых испытаниях.

С докладом «Катенин и Кюхельбекер о „Горе от ума“. К проблеме „младоархаистов“» выступил канд. филолог. наук С. А. Фомичев. Проблема «младоархаистов», поставленная первоначально Кс. Полевым, М. Н. Лонгиновым, А. Н. Пыпиным, Н. К. Пиксановым, приобрела, как отметил докладчик, характер научной гипотезы в статьях Ю. Н. Тынянова. Одной из уязвимых сторон данной гипотезы является, однако, предельная малочисленность группировки писателей, объявленных литературными единомышленниками. Это — Катенин, Грибоедов и Кюхельбекер (иногда к «младоархаистам» причислялись и некоторые третьестепенные литераторы, но не им, конечно, принадлежала определяющая роль). В свое время не кто иной, как Катенин, возражал Кс. Полевому: «Были, говорите вы, две школы: Карамзинисты и Славянофилы... время уничтожило и тех и других. Место их заняли, с одной стороны, „поклонники Карамзина“, к коим позвольте прибавить на случай войны всех называющих себя романтиками и всех журналистов; кто же с другой стороны? Нет никого, ибо вы шутите, называя партиею трех человек и меня четвертого. Но где и те? Где Грибоедов? где автор „Ижорского“? Г. Жандр всегда писал мало и давно совсем замолк: остаюсь я один» («Московский телеграф», 1833, ч. 51, стр. 452—453).

Далее С. А. Фомичев поставил вопрос о том, были ли в действительности литературными единомышленниками Катенин, Грибоедов и Кюхельбекер. При ответе на него, сказал докладчик, нельзя не учитывать их отзывы о творчестве друг друга. Особое значение при этом имеет восприятие Катениным и Кюхельбекером комедии «Горе от ума». О «жестокой и вовсе несправедливой» катенинской критике пьесы мы знали до сих пор из ответного письма Грибоедова от 14 февраля 1825 года. Мы можем, однако, более детально представить ее характер, обратившись к «Размышлениям и разборам» Катенина, появившимся в «Литературной газете» в 1830 году, но написанным гораздо раньше. Все, что говорится здесь о комедии нравов, имеет прямое отношение к «Горю от ума». Еще более, чем в комедии характеров, считает Катенин, «прозы в комедии нравов, которой чуть ли не слишком благосклонно назначают обыкновенно второе место в списке родов. За сию честь всем вообще — каждая по одиночке дорого платится, ветшая чрезвычайно скоро, так что едва новое поколение сменит выведенное в ней на посмеяние, никому и смеяться охоты нет...»

Как это, так и многие другие подобные замечания свидетельствуют, что неприятие творческих принципов автора «Горя от ума» носит у Катенина вполне принципиальный, последовательный и бескомпромиссный характер. Это не частное расхождение в пределах одной литературной группировки. Это следствие противопоставленности эстетических программ Катенина и Грибоедова.

Иным было отношение к «Горю от ума» Кюхельбекера. Наиболее развернутое высказывание на этот счет мы находим в «Дневнике узника» (записи от 7 и 8 февраля 1833 года). Показательно, однако, что в противовес авторскому заявлению: «портреты и только портреты входят в состав комедии», — Кюхельбекер считает, что автор «Горя от ума» был «выше таких мелочей». Замечание это тем более любопытно, что и сам Грибоедов признавался: «Первое начертание этой сценической поэмы, как оно роди-

lib.pushkinskijdom.ru

лось во мне, было гораздо великолепнее и высшего значения, чем теперь в суетном наряде, в который я принужден был облечь его». Анализ различных рассуждений Кюхельбекера, имеющих прямое или косвенное отношение к «Горю от ума», а также его комедии «Шекспировы духи» (посвященной Грибоедову) приводит к выводу, что конфликт Чацкого с фамусовским обществом осмыслялся Кюхельбекером как романтическое противопоставление поэта толпе. Очевидно, отметил С. А. Фомичев, что истолкование грибоедовского произведения лишь как романтико-символической поэмы, в которой образная плоть (пластическое изображение быта, типические характеры, социально точный анализ эпохи) является чем-то несамостоятельным, нужным драматургу только для указания «высшего смысла», — бесконечно обедняет художественное значение «Горя от ума». Поэтому нет оснований преувеличивать степень эстетической близости Кюхельбекера и Грибоедова. В общем же суждения Катенина и Кюхельбекера о комедии Грибоедова, заключил докладчик, достаточно ярко свидетельствуют о своеобразии эстетических позиций каждого из них, что не позволяет воспринимать этих писателей в качестве представителей единой литературной группировки «младоархаистов».

Сотрудник института Б. Н. Капелюш сделала сообщение о выявленных в последнее время автографах в архиве братьев Бестужевых, хранящемся в рукописном отделе Пушкинского дома. Архив братьев Бестужевых, один из важнейших среди сохранившихся декабристских фондов, содержит материалы огромной ценности для понимания и изучения движения декабристов и истории декабристской литературы. Это архив замечательной, талантливой семьи, имена представителей которой вошли в историю России. Он дошел до нас не в полном своем объеме. Бумаги Бестужевых были собраны М. И. Семевским и в составе его собрания поступили в 1919—1920 годах в рукописный отдел Пушкинского дома, а потом были выделены в самостоятельный фонд. В настоящее время проделана большая работа по систематизации материалов архива, внесены исправления в их описание и выявлены среди в основном черновых рукописей новые тексты.

Так, в первой тетради воспоминаний Александра Бестужева «Знакомство с Грибоедовым» два последних листа заполнены разрозненными стихотворными и прозаическими черновыми набросками, частью зачеркнутыми, не имеющими отношения к основному тексту воспоминаний. Многие из них с трудом поддаются прочтению, но некоторые строки удалось разобрать. Были обнаружены, в частности, три черновых листа неопубликованного отрывка романа «Вадимов», озаглавленного нами «Снятие осады Ахалцыха. Грабеж города». При рассмотрении материалов из собрания П. Я. Дашкова оказалось, что в три тома, в которых находятся рукописи А. Бестужева «Аммалат-Бек», «Кавказская стена» и «Латник...», вплетено еще 17 разрозненных листов черновой рукописи «Рассказа офицера, бывшего в плену у горцев». Кроме того, найден еще один черновой лист этого рассказа с началом главы «Консудулинцы». До сих пор рукопись «Рассказа офицера...» не значилась среди бестужевских материалов. Особого внимания заслуживают отрывки художественных текстов, из которых некоторые могут быть опубликованы. Один из них имеет прямое отношение к кавказским очеркам Марлинского.

Интересен неопубликованный отрывок из путевых записок Николая Бестужева в форме письма с описанием Копенгагена, имеющий несомненно отношение к «Запискам о Голландии 1815 г.». В архиве обнаружены также два черновых листа одной из первоначальных редакций рассказа Н. Бестужева «Трактирная лестница» (заглавие написано автором). Здесь же находятся три неопубликованных черновых отрывка, относящихся несомненно к первоначальной редакции рассказа «Шлиссельбургская станция».

Из литературного наследия Михаила Бестужева сохранились листы морской повести «Наводнение в Кронштадте 1824 года» и две главы, являющиеся, возможно, отрывком исчезнувшей рукописи его повести «Случай — великое дело».

В заключение своего небольшого обзора Б. Н. Капелюш подчеркнула, что архив братьев Бестужевых далеко еще не полностью обследован. Материалы его представляют большой интерес для всех, изучающих историю декабристского движения и русской культуры первой половины XIX века.

С сообщением «Гнедич и Батюшков. (К вопросу о формировании декабристского стиля)» выступил канд. филолог. наук М. Г. Альтшуллер. Как отметил докладчик, в рукописном отделе Пушкинского дома хранится 14 писем и записок Н. И. Гнедича к К. Н. Батюшкову, относящихся к 1809—1812 годам. В соединении с письмами Батюшкова этого же периода они создают удивительно живую картину яростных литературно-исторических споров двух ведущих представителей русской интеллигенции преддекабристской поры. В это время уже шли ожесточенные битвы между зарождающейся «Беседой любителей русского слова» и будущими арзамасцами. Существенное место в этих спорах занимала проблема литературных жанров. «Беседа» тяготела к крупной литературной форме, к эпосу, а ее противники — к литературной мелочи, «безделкам»: посланию, элегии, литератур-

lib.pushkinskijdom.ru

ной шутке. Когда Батюшков принялся за перевод поэмы Тассо «Освобожденный Иерусалим», Гнедич, требовавший от своего друга «стихотворений эпически важных», радостно приветствовал эту работу. Когда же Батюшков бросил свой перевод и увлекся «легким стихотворством» Парни, Гнедич разразился негодующим письмом, в котором противопоставил величественные, исполненные торжественной архаики переводы Тассо неудачным, с его точки зрения, переложениям Парни. 1810—1811 годы для Батюшкова — пора распутья. Опыты с переводом Тасса свидетельствуют, что он готов был идти по пути архаистов. Недаром он упрекает Гнедича за отказ от участия в «Беседе». Однако колебания были недолгими. В это же самое время он делает для себя окончательный выбор: оставляет перевод Тасса и бросается в отчаянный спор с Гнедичем, защищая «легкое стихотворство» вообще и Парни в частности. С карамзинских позиций приверженца «чистого и благородного языка» Батюшков нападает на лучшее гражданственное стихотворение Гнедича «Перуанец к испанцу», высмеивая его лексику и композицию. Возражая Батюшкову, Гнедич, предвосхищая важнейшие положения декабристской эстетики, требует от поэзии чувств, «возвышающих душу». Батюшков не согласился со своим другом. Он предложил кончить спор, не убедивший ни одного из противников. Дружеские, человеческие отношения остались неизменными, литературные пути друзей резко разошлись. Батюшков сближается с Жуковским, Вяземским, становится активным арзамасцем и пишет «Певца в Беседе любителей русского слова». Гнедич, несмотря на ссору с Державиным и отказ от участия в «Беседе» при ее основании, по своим литературным симпатиям тяготел к архаистам с их ориентацией на старославянский язык и фольклорное просторечие. Он, не являясь формально членом «Беседы», активно участвовал в ее деятельности. В кругу «Беседы» возникает идея создания гекзаметрического перевода «Илиады», на страницах ее органа идет обсуждение этих проблем и печатается первый в этом духе опыт Гнедича. Работа над таким монументальным памятником, каким была «Илиада», создала Гнедичу громадный авторитет в кругу молодых литераторов декабристского поколения. Он стал как бы посредником между старшими архаистами («Беседой») и декабристами-литераторами, Кюхельбекером и Рылеевым в первую очередь. Высокий гражданственный пафос, архаика, некоторая торжественная тяжеловесность стали у молодых поэтов существенными приметами декабристского стиля, сказал в заключение своего сообщения М. Г. Альтшуллер.

К заседанию в Литературном музее института открылась выставка, посвященная Бестужеву-Марлинскому и Кюхельбекеру. Здесь были представлены переписка, рукописи произведений обоих писателей, различные документы и первопечатные тексты. Среди документов привлекали внимание рапорт фельдъегеря, докладывавшего о «поступке господина Пушкина при встрече с преступником Кюхельбекером» на станции Залазы, и объявление о розыске после декабрьского восстания Кюхельбекера с указанием его примет. Интерес представляли рукопись написанного Кюхельбекером в Свеаборгской крепости романа «Последний Колонна», рукопись романа «Сирота», посвященного Пушкину, стихотворения «Тень Рылеева» и др. Среди бестужевских материалов — воспоминания А. А. Бестужева о знакомстве с Грибоедовым, письма к Бестужеву Пушкина, Грибоедова, Дениса Давыдова, генерала Ермолова и другие уникальные материалы (о выставке см. заметку Е. Холшевниковой «Приглашает Пушкинский дом» в «Ленинградской правде» от 6 января 1973 года).

О. А. ПИНИ

Технический редактор *М. Н. Кондратьева*
Корректоры *Э. В. Коваленко, Г. А. Мошкина* и *Ф. Я. Петрова*

Сдано в набор 17/II 1973 г. Подписано к печати 10/V 1973 г. Формат бумаги 70×108¹/₁₆. Печ. л. 16 = 22.4 усл печ. л. Уч.-изд. л. 28.9. Тип. зак. № 97. М-13937. Тираж 15700.

Ленинградское отделение издательства «Наука». 199164. Ленинград, Менделеевская линия, д. 1

1-я тип. издательства «Наука». 199034. Ленинград, 9 линия, д. 12

lib.pushkinskijdom.ru

НОВЫЕ КНИГИ

Ауэзов М. Времен связующая нить. Литературно-критические этюды. Изд. «Жазушы», Алма-Ата, 1972, 134 стр.

Блисковский З. Д. Муки заголовка. [В поисках заглавий]. Изд. «Книга», М., 1972, 157 стр.

А. Блок в портретах, иллюстрациях и документах. Сост. А. М. Гордин. Общ. ред. и [вступ. статья] В. Н. Орлова. Изд. «Просвещение», Л., 1972, 383 стр.

Большой мир. Статьи о творчестве Л. Леонова. [Сборник. Ред. коллегия: Ф. Х. Власов (отв. ред.) и др.]. Изд. «Московский рабочий», М., 1972, 536 стр. (Московский пед. инст. им. В. И. Ленина).

Борщуков В. И. История литературы и современность. Методологические проблемы изучения истории русской советской литературы. Изд. «Наука», М., 1972, 338 стр.

Бочаров М. Д. Пьеса В. В. Маяковского «Баня». (Материал к спецкурсу). Ростов н/Д., 1972, 211 стр. (Ростовский н/Д. пед. инст.).

Веленгурин Н. Молодой Фадеев. Книжн. изд., Краснодар, 1972, 192 стр.

Вопросы сюжетосложения. Сборник статей. Вып. 2. [Ред. коллегия: М. М. Цилевич (отв. ред.) и др.]. Изд. «Звайгзне», Рига, 1972, 199 стр.

Воронов В. Лики народной жизни. Литературно-критические очерки. Изд. «Советский писатель», М., 1972, 310 стр.

Галимов Ш. З. Закалка таланта. [О русской советской литературе Севера]. Северо-западное книжное изд., Архангельск, 1972, 224 стр.

Гвентадзе Г. М. Горький — друг грузинской литературы. Изд. «Мерани», Тбилиси, 1972, 99 стр.

Гольдин А. Невыдуманная жизнь. (Из биографии А. Гайдара). Изд. «Детская лит-ра», М., 1972, 142 стр.

Джийдеева К. Поэтический перевод и взаимообогащение литератур. Изд. «Кыргызстан», Фрунзе, 1972, 116 стр.

Единство, рожденное в борьбе и труде. Новая историческая общность людей — советский народ и литература социалистического реализма. [Сборник статей. Ред. коллегия: ...В. М. Озеров и др.]. Изд. «Известия», М., 1972, 442 стр. (Союз писателей, Институт мировой лит-ры, Акад. общественных наук).

Заверин М. Приметы закономерности развития художественной формы [в литературе]. Изд. «Мерани», Тбилиси, 1972, 335 стр.

Кассиль и о Кассиле. [Сборник. Изд. «Физкультура и спорт», М., 1972], 296 стр.

Лобанов В. Столешники дяди Гиляя. [О В. А. Гиляровском]. Изд. «Московский рабочий», М., 1972, 183 стр.

Ломидзе Г. Ленинизм и судьбы национальных литератур. Изд. «Современник», М., 1972, 285 стр. (К 50-летию образования СССР).

Надъярных Н. С. Типологические особенности реализма [в литературе]. Годы первой русской революции. Изд. «Наука», М., 1972, 248 стр. (Инст. мировой лит-ры).

Никифорова О. И. Исследования по психологии художественного творчества. Изд. Московского унив., М., 1972, 155 стр.

Озеров Л. Мастерство и волшебство. Книга статей. Изд. «Советский писатель», М., 1972, 392 стр.

Петелин В. Россия — любовь моя. Статьи [о русской советской прозе]. Изд. «Московский рабочий», М., 1972, 334 стр.

Проблемы развития советской литературы. [Сборник статей], вып. 4. Изд. Саратовского унив., Саратов, 1972, 154 стр.

Проблемы становления социалистического реализма в русской и зарубежной литературе. [Сборник статей. Отв. ред. Н. В. Ковригина]. Иркутск, 1972, 212 стр. (Иркутский унив.).

Проблемы художественного мастерства [в литературе]. Сборник научных работ. [Ред. коллегия: ...В. О. Власенко (отв. ред.) и др.]. Днепропетровск, 1972, 174 стр. (Днепропетровский унив.).

Ревякин А. И. Проблемы изучения и преподавания литературы. Изд. «Просвещение», М., 1972, 367 стр.

Свирский В. Откуда вы, герои книг? Очерки о прототипах. Изд. «Книга», М., 1972, 176 стр.

Суханов Н. Е. История, а не легенда. [О Н. А. Островском]. Восточно-Сибирское книжное изд., Иркутск, 1972, 84 стр.

Петрова Г. А. Взаимосвязи русской и зарубежной славянской литератур. Книги и статьи 1956—1971 гг. (Библиографический указатель). М., 1972, 86 стр. (Гос. б-ка СССР им. В. И. Ленина).

Советские писатели. Автобиографии, т. 4. Изд. «Художественная лит-ра», М., 1972, 719 стр.

---

lib.pushkinskijdom.ru