

Русская литература

№ 3

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ

1976

Год издания девятнадцатый

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
А. С. Бушмин. О специфике прогресса в литературе	3
В. А. Смирнов. «Я сам был Россия..» (И. С. Соколов-Микитов. 1892—1975)	23

ОБСУЖДАЕМ ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИИ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В. В. Бузник. О проблемах и принципах построения истории русской советской поэзии	44
---------------------------------------------------------------------------------------------	----

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

Е. И. Меламед. Забытое письмо Н. М. Карамзина	54
Р. Б. Заборова. Посвящено Рылееву? (малоизвестная страница из истории русской поэзии)	56
Э. Э. Найдич. Избранное самим поэтом (о сборнике стихотворений Лермонтова 1840 года)	62
Р. А. Семенов. Стиль Гоголя в повести «Коляска»	74
В. А. Кошелев. «Мертвые души» Н. В. Гоголя в трактовке ранних славянофилов	82
К. Н. Григорьян. Из литературной борьбы Щедрина	100
Н. Ф. Буданова. «Подпольный человек» в ряду «лишних людей»	110
И. Л. Волгин. Достоевский и русское общество («Дневник писателя» 1876—1877 годов в оценках современников)	123
Э. И. Розенберг. Д. И. Писарев и «Отщепенцы» Н. Соколова (по поводу статьи Д. И. Писарева «Как дряхлеют догматы»)	143
Неизвестные автографы русских писателей (публикация М. Д. Эльзона)	154
Л. И. Кузьмина. Новые письма Г. И. Успенского	158
Л. Г. Варшавский, Н. И. Хомчук. К биографии Сергея Есенина. (Зинаида Райх и Сергей Есенин)	160
И. А. Шерстюк. «Прозаседавшиеся» в оценке В. И. Ленина	170
А. Г. Дементьев. Еще раз о «Литературных записях» Дм. Фурманова	173

(См. на обороте)

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

П. С. Краснов. О мнимой эпиграмме Грибоедова	181
М. В. Черняков. Ошибка составителей	184

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

А. А. Звонников. Поэтика Пушкина в современных исследованиях	186
Л. Л. Бельская. Между двумя юбилеями (работы последних лет о творчестве Есенина)	197
Л. Ф. Ершов. Польская периодика о Шолохове (к 70-летию писателя)	209
А. Н. Иезуитов. Александр Веселовский и современность	213
А. В. Федоров. Новая книга о Блоке	217
Ю. Д. Левин. Исследование русских переводов немецкой поэзии	221
А. И. Михайлов, В. И. Протченко. Значительное достижение зарубежной ру- систики	228
ХРОНИКА	235
М. В. Теплинский. Письмо в редакцию	237



Редакционная коллегия:

В. В. ТИМОФЕЕВА (главный редактор)
В. Г. БАЗАНОВ, А. С. БУШМИН, 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

© Издательство «Наука», «Русская литература», 1976 г.

О СПЕЦИФИКЕ ПРОГРЕССА В ЛИТЕРАТУРЕ¹

Проблема прогресса в литературе и искусстве имеет свою длительную историю научного изучения и характеризуется многообразием толкований. Ныне она активно обсуждается как деятелями художественной культуры, так и представителями разных областей научного знания. В посвященных ей работах последнего времени высказан ряд соображений, заслуживающих серьезного внимания. В них определены некоторые существенные направления, принципы и аспекты ее исследования. Однако вопросов здесь пока больше, чем ответов, а в ответах спорного больше, чем бесспорного.

И это вполне естественно. Речь идет об одной из самых важных, самых сложных и актуальных проблем философско-эстетического, историко-социологического, историко-культурного, искусствоведческого и психологического характера. От того или иного ее понимания в значительной мере зависит решение основных историко-литературных и теоретико-литературных вопросов, касающихся научной трактовки и оценки как целых литературных эпох и периодов, так и творчества отдельно взятых писателей.

Включаясь данной статьей в обсуждение сложной темы, я совершенно чужд претензии дать сколько-нибудь систематическое освещение вопросов, относящихся к ней. Цель данной статьи ограничивается желанием предложить в качестве дополнительного материала для последующих более зрелых решений несколько суждений по отдельным вопросам, которые, на мой взгляд, менее разработаны или являются наиболее спорными и потому требуют особого внимания.

1. Неравномерность прогресса

В структуре общественного прогресса можно выделить четыре сферы человеческой деятельности — социально-экономическую, научно-техническую, идейно-нравственную, художественную. При решающей в конечном счете роли первой из них, все они развиваются в многообразных отношениях, в сложных и противоречивых связях и взаимодействиях друг с другом, и в то же время каждая из них обладает относительной самостоятельностью, своими особыми закономерностями, своим особым темпом и ритмом развития. Иными словами, неравномерность развития — одна из основных закономерностей общественного прогресса в целом — проявляется многообразно в его различных сферах. Неравномерность во времени: периоды ускорения сменяются периодами замедления; в пространстве: в одних местах быстрее, чем в других. Неравномерность выражается и в несоответствии между социальным развитием и культурным развитием, в частности развитием художественным. Искусство, взятое как целое, также испытывает на своем пути периоды подъема и упадка,

¹ Данная статья представляет собою сокращенный вариант работы, которая появится в полном объеме в подготовляемом к изданию сборнике «О прогрессе в литературе».

замедления и ускорения, зигзагообразные движения и переплетение прогрессивных и регрессивных движений. Неравномерность развития при-суща и каждому отдельному виду искусства, в частности литературно-художественному творчеству. Одним словом, «все человеческое познание развивается по очень запутанной кривой».²

Синхронность восходящего движения по всему фронту — явление, по крайней мере для минувших эпох, очень редкое. Для Возрождения был, например, характерен «одновременный взлет всей человеческой энергии, совпадение ритмов развития всех сфер духовной культуры».³

Художественный прогресс является органической частью обществен-ного прогресса, и он, как часть целого, несет на себе общие черты про-гресса социального и научно-технического.

Марксистско-ленинское учение отвергает как теории, отрицающие самую возможность прогресса в искусстве, так и всякого рода вульгари-зированные представления о его социальной обусловленности и попытки трактовать его как независимую переменную величину.

Специфика художественного творчества заключается не в его неза-висимости от социальных и других факторов, а в своеобразии их прелом-ления в сфере искусства, в относительной самостоятельности его разви-тия.

Художественное развитие в конечном счете обусловлено социальным развитием. И, говоря в самой общей форме, достижения в развитии худо-жественной культуры находятся в зависимости от успехов в социальной жизни.

Но история человечества показывает массу отклонений от этой зако-номерности, свидетельствующих о сложном и противоречивом соотноше-нии между социальным и художественным развитием.

«Относительно искусства известно, — писал Маркс, — что определен-ные периоды его расцвета отнюдь не находятся в соответствии с общим развитием общества, а следовательно, также и с развитием материальной основы последнего, составляющей как бы скелет его организации. Напри-мер, греки в сравнении с современными народами, или также Шекспир».⁴

Потенциальная, природная одаренность в зависимости от тех или иных лично-биографических и общественно-исторических обстоятельств может реально проявиться по-разному. Видный ученый или политичес-кий деятель, при наличии художественного дарования, в иных обстоя-тельствах мог бы стать видным писателем и наоборот. Каждая эпоха имеет свой преимущественный пафос. И он, этот пафос, в значительной мере предопределяет сферу применения основной массы дарований.

В прошлом бывали периоды, когда в силу определенных историчес-ких условий творческий гений той или иной нации устремлялся преимуще-ственно в область литературно-художественной деятельности и здесь создавал непреходящие ценности. Так, развитие литературы французской в XVII веке, немецкой в конце XVIII — начале XIX века, русской в XIX веке ознаменовалось бурным взлетом, опередившим прогресс научно-технический и составившим резкий контраст реакционным социально-политическим режимам этих стран.

Пушкин о французской литературе писал: «Каким чудом посреди сего жалкого ничтожества, недостатка истинной критики и шаткости мнен-ий, посреди общего падения вкуса вдруг явилась толпа истинно великих писателей, покрывших таким блеском конец XVII века? Политическая ли щедрость кардинала Ришелье, тщеславное ли покровительство Людо-

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 20, стр. 555.

³ Ренато Гуттузо. Микеланджело — человек и художник. «Вопросы фило-софии», 1975, № 11, стр. 116.

⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 12, стр. 736.

вика XIV были причиною такого феномена? или каждому народу судьбою предназначена эпоха, в которой созвездие гениев вдруг является, блещит и исчезает?»⁵

Характеризуя положение Германии к концу XVIII столетия, Энгельс отмечал: «Эта позорная в политическом и социальном отношении эпоха была в то же время великой эпохой немецкой литературы».⁶

Объясняя, почему на рубеже XVIII—XIX веков немецкая литература достигла высокого развития, Франц Меринг писал: «...нетрудно понять, что наша классическая литература — не что иное, как отражение борьбы немецкого бюргерства за свое освобождение. Клопшток и Лессинг, Гете и Шиллер, Кант и Фихте сражались в авангарде буржуазии... убогая действительность преграждала поднимающемуся бюргерству путь к прямой социальной и политической борьбе и все лучшие умы того времени были вынуждены ограничить поле своей деятельности областью литературы».⁷

В аналогичном состоянии относительно условий своего развития находилась русская литература XIX века. Как это неоднократно отмечалось Герценом, Белинским, Чернышевским, при неразвитости политических форм жизни и жестоком деспотизме она была главной трибуной, с высоты которой только и могла заявить о себе свободолюбивая мысль. На этой трибуне концентрировались прогрессивные силы общества, сюда шли все лучшие дарования. Таково было веление времени. «Литература и поэзия, — писал Чернышевский, — имеют для нас, русских, такое огромное значение, какого, можно сказать наверное, не имеют нигде».⁸

Маркс говорил, что «капиталистическое производство враждебно известным отраслям духовного производства, например искусству и поэзии».⁹ Если искусство классического реализма в XIX веке достигло при капитализме высокого развития, то только потому, что в свою очередь враждовало с ним, явилось плодом борьбы, а не согласия. Положительные следствия вытекали из отрицательных причин, добро вызывалось злом. «...Дурная сторона, порождая борьбу, создает движение, которое образует историю».¹⁰

«В нашу эпоху, — пишет М. Б. Храпченко, — художественный прогресс сближается с социальным прогрессом более тесно и непосредственно, чем это было в некоторые другие исторические периоды, в частности в XIX веке».¹¹ Но, конечно, и в этих условиях нельзя судить о художественном прогрессе по прямой аналогии с прогрессом социальным и научно-техническим.

«Мировая история — величайшая поэтесса»,¹² — говорил Энгельс, имея в виду массу неожиданных, непредсказуемых явлений, зигзагов, противоречивых и причудливых сочетаний. Поэзия, давшая Энгельсу основание для сравнения, представляет собой, следовательно, именно ту область человеческой истории, где всякого рода прогнозы менее всего оправдываются. Поэтому Энгельс воздерживался от категорических суждений относительно далеких судеб искусства. В эпоху Возрождения, писал он, в Италии наступил невиданный расцвет искусства, которого «ни-

⁵ А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в десяти томах, т. VII, Изд. АН СССР, М., 1958, стр. 310.

⁶ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 2, стр. 562.

⁷ Франц Меринг. Литературно-критические статьи. Изд. «Художественная литература», М.—Л., 1964, стр. 339.

⁸ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. II, Гослитиздат, М., 1949, стр. 94.

⁹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 26, ч. 1, стр. 280.

¹⁰ Там же, т. 4, стр. 143.

¹¹ М. Б. Храпченко. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. «Советский писатель», М., 1970, стр. 322.

¹² К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 33, стр. 43.

когда уже больше не удавалось достигнуть».¹³ Называя Данте последним поэтом феодального средневековья и вместе с тем первым поэтом капиталистической эры, Энгельс писал в 1893 году, что теперь наступает новая, пролетарская историческая эра. «Даст ли нам Италия нового Данте, который запечатлеет час рождения этой новой, пролетарской эры?»¹⁴

Расцвета искусства, подобного итальянскому Возрождению, не удавалось достигнуть. Удастся ли? Начало эпохи Возрождения отмечено колоссальной фигурой Данте. Даст ли пролетарская эра нового Данте? Энгельс глубоко понимал все своеобразие, все «капризы», вероятность разных возможностей художественного прогресса, связанного в конечном счете с социально-экономическим прогрессом, но далеко не всегда параллельно с ним протекающего, не синхронного ему.

Существует представление, что в связи с общим социальным и культурным прогрессом будут появляться все более великие художники, во все большем числе и все чаще. Так, например, был склонен рисовать будущее большой знаток искусства А. В. Луначарский. И если одни, как мы думаем, справедливо считают, что никто не может предсказать появление такого художника, как Пушкин, то А. В. Луначарский на это отважился. В 1922 году он писал: «Пролетарские Пушкины и Гоголи появятся, и даже те из нашего поколения, которые уже прошли половину своего жизненного пути, еще собственными глазами прочтут произведения пролетарских гениев».¹⁵ Позволяется судить каждому о том, насколько оправдался этот прогноз.

Появление гениального художника зависит от множества биологических и социально-исторических факторов, сочетание и совокупное действие которых предвидеть невозможно. Иногда такие художники появляются в самых, казалось бы, неблагоприятных условиях и не появляются в самых благоприятных. И, как правило, — чрезвычайно редко.

Пушкину предшествовало восемь веков развития русской литературы. В прошедшие 150 лет после него никто его не превзошел как поэта. За 1000 лет истории — такой один!

Впрочем, некоторые из пишущих о художественном прогрессе не занимаются гаданиями о будущих гениях. Они без труда их находят вокруг себя. Не хотелось бы напоминать, например, о таких бестактных образцах сопоставительной оценки, как приравнивание повести Б. Лавренева «Сорок первый» к трагедии «Ромео и Джульетта» или же подчеркивание новаторства «Брусков» Ф. Панферова по сравнению с «Королем Лиром». И в самом деле, не Шекспир, а Панферов отразил коллективизацию. Аргумент новаторства, конечно, неопровержимый!

Повторяем, не стоило бы напоминать об этих нелепостях, если бы их последствия замыкались на самих себе, т. е. служили бы только свидетельством неспособности авторов отличать действительно высокое в литературе. Вспоминать приходится по следующей причине. Бестактные сравнения с мировыми образцами, дискредитирующие саму идею прогрессивности советской литературы неудачным выбором произведений для выпяченного восхваления, являются утрированным выражением склонности ряда критиков и литературоведов неразборчиво все поднимать на высший уровень достижений.

Социалистический реализм, по сравнению с реализмом критическим, представляет собой новый, более высокий этап в истории литературы. Вместе с тем советская литература пока еще не превосходит русскую классическую литературу своими художественными достижениями. А между тем, зная это, мы в конкретных исследованиях, сравнивающих

¹³ Там же, т. 20, стр. 346.

¹⁴ Там же, т. 22, стр. 382.

¹⁵ «Литературное наследство», т. 82, 1970, стр. 232.

советскую литературу с предшествующей, слишком часто превращаем превосходство нашей эпохи в художественное превосходство нашей литературы, смешивая два понятия: исторический этап и уровень художественного развития на этом этапе. Эти два различия (различия в уровнях разных исторических эпох и различие в уровнях развития литературы в каждую отдельно взятую эпоху) не должны быть забываемы.

В том, что исторически более позднее, новое по содержанию и более высокое, прогрессивное по типу может оказаться в сравнении с прежним менее совершенным в художественном отношении, — в этом нет ничего необычного, противоречащего идее прогресса в искусстве. Напротив, это вполне естественно. Никто и ничто не рождается взрослым. На резком историческом переломе, у истоков нового этапа, в начале овладения новым социальным содержанием уровень художественности в искусстве, взятом в массе его проявлений, может на более или менее длительное время понижаться. Прогрессируя в одном отношении, искусство может отставать в другом и даже испытывать невозвратимые утраты в третьем.

Проблемы нашей эпохи выше, сложнее, «идеальнее» тех, которые волновали XIX век, выше настолько же, насколько социалистическое общество выше общества буржуазно-дворянского. В связи с этим и наша советская литература по своему социальному типу, по своим историческим задачам составляет новый, более высокий этап в истории литературного развития. Однако трактовать более позднюю и исторически более высокую стадию в истории общества как в то же время и более высокий уровень художественного развития — это значит смешивать разные понятия. Другими словами, советская литература превосходит классическую литературу по историческому качеству, продиктованному социалистической эпохой, а не по степени художественности. Превосходство последнего рода — цель, к которой стремится советская литература.

Говорят, ныне нет художников слова такой творческой силы, как Пушкин или Толстой. Это верно. Отрицать это может только тот, кто не желает считаться с фактами. И это нисколько не унижает нашу литературу. Она имеет Горького, Маяковского, Шолохова, Леонова и других крупнейших художников слова. И если они не достигают или не превышают уровня своих величайших предшественников, то это не может быть поставлено в упрек нашей литературе: таких людей история подготавливает на протяжении многих десятилетий и даже веков.

Напротив, унижают нашу литературу те, кто представляет сущее как должное, желаемое как уже свершившееся, кто ограничивает возможности метода социалистического реализма уже достигнутым.

Итак, пока не подтверждаются прогнозы о все более частом появлении все более великих художников.

Как поступит «величайшая поэтесса» — мировая история относительно дальнейших судеб искусства, пока предсказать трудно. Вовсе не исключено, что она может распорядиться по-своему, пока непредвиденным для нас образом. Несомненно, что творческий потенциал человечества и возможности его реализации будут нарастать, благодаря приобщению к созданию материальных и духовных ценностей все большей массы просто способных, одаренных и образованных людей. Средний уровень художественной культуры будет повышаться. Что же касается выдающихся дарований, называемых гениями, изумляющих нас своей колоссальностью, то, может статься, они будут терять свой удельный вес, будут появляться не чаще, а, может быть, даже реже.

Вообще, суждения о прогрессе в искусстве в целом и в отдельно взятые эпохи только по наличию гениев и шедевров становятся, очевидно, все менее состоятельными, ибо человечество все больше порывает с тем классовым разделением труда, следствием которого была «исключитель-

ная концентрация художественного таланта в отдельных индивидах и связанное с этим подавление его в широкой массе».¹⁶

Культурный уровень масс становится все выше, в активное историческое действие они вовлекаются все шире. Идет, так сказать, процесс интеллектуального выравнивания. Контраст между гениальными одиночками и массой становится менее резким. При общем росте разума масс, их интеллектуальной творческой энергии уже не выступает столь ярко разум гениальных одиночек. Это характерно в наш век для всей сферы духовного творчества — и художественного и научного. Отмечается, например, что в связи с массовостью науки «такие „отклонения от нормы“, как Эйнштейн или Бор, встречаются все реже»,¹⁷ что «чрезвычайное углубление и расширение науки делает в наши дни все менее вероятным появление универсальных гениев, подобных Леонардо да Винчи и Ломоносову»,¹⁸

Заметим также, что сфера духовной творческой деятельности расширяется. Проблемы умножаются и усложняются. Запросы на таланты растут. Каждое время имеет свои главные нужды, на удовлетворение которых устремляется основная масса интеллектуальной энергии общества. В наше время наука стала непосредственной производительной силой, несущей благо человечеству. С другой стороны, достижения современной научно-технической революции империализм пытается использовать в своих разбойничьих интересах. В этих условиях страны социалистического лагеря и все прогрессивное человечество вынуждены отдавать много сил и средств на предотвращение глобальной опасности разрушительной термоядерной войны. Так, в силу целого ряда исторических причин наука в наш век заняла авангардное положение, ее инициатива в духовном творчестве опережает инициативу художественную.

2. Ускорение художественного прогресса?

Есть еще особого рода неравномерность в развитии, неравномерность как убыстрение темпов в ходе времени, которое замечено уже давно. «Чем выше, тем быстрее идет дело», — отмечал Энгельс. В частности, о развитии наук он писал, что оно с конца XV века усиливалось «пропорционально квадрату расстояния (во времени) от своего исходного пункта».¹⁹

Современное науковедение дает все новые и новые подтверждения этой закономерности, устанавливая, что в науке происходит удвоение показателей ее роста за каждые 10—15—20 лет. «У историков есть понятие: „кривая роста“ науки. За последние годы эта „кривая“ поднимается все круче и стремительнее».²⁰

Такой стремительной динамичности в развитии литературы мы не наблюдаем.

Ускорение темпов в развитии науки — это результат ее нарастающей массовости и все большей технической вооруженности. Ни одно из этих условий не играет решающей роли в такой области, как литература. Здесь определяющая роль принадлежит индивидуальности; поэтому технические усилители интеллекта, разного рода кибернетические машины, оказываются малоэффективными в применении к художественному творчеству.

¹⁶ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 3, стр. 393.

¹⁷ Академик А. Минц. Соизмерять с историей. «Литературная газета», 1972, 1 мая, стр. 11.

¹⁸ М. В. Волькенштейн. Ученый и литература (заметки физика). В кн.: Художественное и научное творчество. Изд. «Наука», Л., 1972, стр. 107.

¹⁹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 20, стр. 620, 347.

²⁰ И. Малецкий, директор отдела научной политики ЮНЕСКО. Изучать прошлое, прогнозировать будущее. «Техника молодежи», 1972, № 1, стр. 39.

Правда, проблема ускоренного развития в последнее время активно обсуждалась и обсуждается применительно как к области искусства в целом, так и литературы в частности.²¹ Стали обычными утверждения о том, что и здесь, как и в науке, развитие характеризуется «стремительными изменениями»,²² «идет все более усиливающимися темпами»,²³ приобретает «все нарастающую стремительность».²⁴

С некоторыми фактами, приводимыми в подтверждение этих суждений, нельзя не согласиться. Такие новейшие виды искусства, порожденные современной научно-технической революцией, как кино, телевидение, действительно достигли высокой степени совершенства с несравненно большей быстротой, чем традиционные виды искусства.

Но далеко не все «стремительные изменения» в искусстве нашей эпохи свидетельствуют об убыстрении художественного прогресса. В зависимости от того, каковы эти изменения, они могут означать и прогресс, и замедление прогресса, и отсутствие его, и даже регресс, лишь создающий иллюзию прогресса.

Так, в модернистском искусстве можно наблюдать множество мелких «измов», мелькающую пестроту их смены, их столь же быстрое рождение, сколь и умирание, стремительность перехода от одного состояния к другому. И все это лишь «суета сует», движение без продвижения.

Следовательно, утверждения о стремительности нарастания темпа прогрессивного развития искусств и литературы как якобы общей закономерности не являются научно доказательными и убедительными.

Ускорение в развитии литературы не имеет всеобщего характера, оно проявляется здесь не с той очевидностью и неуклонной последовательностью, не в той прогрессии, какая характерна для науки, где темп дальнейшего развития тем быстрее, чем выше достигнутый уровень развития.

Ускорение в развитии литературы наблюдается прежде всего в отдельных, ранее отстававших национальных литературах.

Наиболее ярким свидетельством этого может служить развитие литератур народов Советского Союза. Многие из этих народов до социалистической революции не имели даже письменности, находились на стадии фольклорного творчества. Теперь у них в связи с коренными общественными преобразованиями и под благотворным воздействием более развитых литератур братских народов сложилась своя литература социалистического реализма. К ней они пришли, минуя типичные для западноевропейской и русской литературы стадии развития (классицизм, сентиментализм, романтизм, критический реализм) или же сокращая время их прохождения.

Можно сказать: чем длительнее и сильнее затормаживалось развитие той или иной литературы в неблагоприятных общественных условиях, тем заметнее наблюдается в ней ускоренное развитие с того времени, как создались условия благоприятные. Происходит заполнение исторически образовавшегося «вакуума», выравнивание художественных уровней развития народов, восхождение литературы отставшей к уровню, достигнутому передовыми литературами, ускоренное и своеобразное повторение уже

²¹ Г. Д. Гачев. Ускоренное развитие литературы. Изд. «Наука», М., 1964; Ю. Суровцев. Что же такое «ускоренное развитие»? «Вопросы литературы», 1968, № 4; В. Коваленко. От общих схем к конкретному исследованию. «Вопросы литературы», 1969, № 2.

²² Н. В. Гончаренко. О прогрессе искусства. Киев, 1968, стр. 152.

²³ М. А. Сапаров. Между «художественностью» и сциентизмом. (К спорам о воздействии современного научного прогресса на искусствоведение). В кн.: Художественное и научное творчество, стр. 136.

²⁴ Л. Тимофеев. Советская литература и художественный прогресс. «Новый мир», 1973, № 11, стр. 258.

пройденного другими путч. И это, конечно, является огромным культурным завоеванием эпохи социалистических преобразований в области искусства.

Что же касается рано развившихся литератур и мировой литературы, взятой в целом, то действие закона ускоренного развития в применении к ним пока не получило убедительного подтверждения.

В искусстве, как преимущественно индивидуальном творчестве, где решающую роль играет личное дарование, каждый новый шаг по пути к совершенству становится тем труднее, чем выше уровень художественного развития. Здесь некоторые индивидуальные достижения, подобно спортивным, остаются недостижимыми на протяжении долгого времени.

Прирост фонда художественных ценностей происходит непрерывно. Но если бы прогресс искусства уподобить возведению многоэтажного здания, то мы пока не находим убедительных доказательств того, что каждый новый этаж возводится быстрее предыдущего. По крайней мере, так обстоит дело, если речь идет собственно о *художественном* прогрессе литературы.

В частности, отметим, что сопоставление русской литературы XIX века и века XX не свидетельствует об ускорении темпов ее развития.

Вот поразительный факт, неоднократно обращавший на себя внимание. В период 1799—1828 годов родились все, за исключением одного Чехова, крупнейшие творцы русского классического реализма — Пушкин, Гоголь, Белинский, Гончаров, Герцен, Лермонтов, Тургенев, Достоевский, Некрасов, Островский, Салтыков-Щедрин, Чернышевский, Толстой. «Одна женщина могла бы быть матерью этих людей: родив Пушкина в 17 лет, в 46 она родила бы Толстого».²⁵ «... Ни одна литература в XIX столетии не может сравниться с русской в смысле стремительности ее развития».²⁶ «Действительно, за очень короткий промежуток времени, примерно с середины 40-х и до начала 50-х годов, на литературное поприще вступили все гениальные русские писатели, действовавшие во второй половине XIX века, за исключением одного Чехова».²⁷

А вот наблюдение, относящееся уже не только к русской литературе, а в целом к мировой литературе XIX века в сопоставлении с XX веком.

«Двадцатый век, если сравнить его с девятнадцатым, отличается, по правде говоря, скорее медлительностью и своего рода консерватизмом в развитии повествовательных форм... Найдите в XX веке пример столь быстрой, интенсивной и всеобъемлющей эволюции повествовательных форм, какой представила нам русская литература от Пушкина до Толстого и Достоевского и далее до Чехова и Горького».²⁸

Мы ограничились констатацией лишь некоторых очевидных фактов, которые противостоят поспешным попыткам безоговорочно распространить закон ускоренного развития современной науки на современное художественное развитие.

Единство науки и искусства не отменяет действия особых, специфических закономерностей в каждой из этих областей духовного творчества. История культуры имеет свои ритмы, переживает попеременно смену «лидера». Каждая эпоха имеет свой пафос, свое преимущественное направление в использовании интеллектуальной энергии. И это должно предостерегать нас от поспешных аналогий, от неосмотрительного перенесения на литературу особенностей научного прогресса.

²⁵ С. Залыгин. Литературные заботы. Изд. «Современник», М., 1972, стр. 282.

²⁶ Б. И. Бурсов. Реализм всегда и сегодня. Лениздат, Л., 1967, стр. 305.

²⁷ Б. Бурсов. Национальное своеобразие русской литературы. Изд. 2-е, «Советский писатель», Л., 1967, стр. 179.

²⁸ В. Днепров. Устарело ли классическое искусство? «Иностранная литература», 1965, № 3, стр. 199.

3. Показатели прогресса в литературе

Идейно-художественное новаторство является наиболее общим показателем литературного прогресса, но оно еще не исчерпывает содержания последнего. Уже из того, что было сказано выше, ясно, что прогресс искусства — понятие сложное и, как всякое сложное понятие, оно не может быть исследовано без расчленения.

Пока ни одна попытка найти единый критерий художественного прогресса не может быть признана вполне убедительной. Но есть некоторые бесспорные или достаточно очевидные, не сводимые к одному критерию, показатели поступательного развития искусства и литературы, на которые обращали внимание многие исследователи. Более или менее полно они суммированы в следующем высказывании: «Содержание художественного прогресса состоит, следовательно, в расширении познавательных возможностей искусства (в художественном освоении все новых сторон и граней объективного мира, в появлении новых тем, идей, образов, в возникновении и развитии новых видов и жанров, в обогащении языка), в накоплении массы художественных ценностей, функционирующих в обществе и живущих „вечной“, в принципе исторической жизнью, и, наконец, в расширении сферы воздействия искусства, по природе своей предназначенного для универсального охвата всего человечества и всестороннего удовлетворения эстетических потребностей каждого человека».²⁹

Не может вызвать сомнений прежде всего такой показатель прогресса, как накопление художественных ценностей. Он настолько очевиден, что упомянуть о нем не забывает ни один автор, пишущий о художественном прогрессе.

Обогащение культурного фонда идет непрерывно, хотя и неравномерно. В литературе, развивающейся исторически, «каждый год что-нибудь да приносит с собою, — и это что-нибудь есть прогресс. Но не каждый год можно ясно увидеть и определить этот прогресс; часто он оказывается только впоследствии».³⁰

Культура данного времени — это и творимая сегодня, и унаследованная от минувших эпох. «Эстетическое накопление и составляет суть прогресса, создаваемого средствами литературы».³¹

Не менее очевиден и прогресс в познании жизни литературой. В этом отношении она принципиально сближается с наукой; обогащает ее достижениями и, в свою очередь, оказывает на нее свое влияние. Литература становится подвластными все новые и новые области действительности. А наряду с этим экстенсивным направлением происходит и интенсивное развитие познавательной функции литературы. В связи с общим прогрессом миропонимания она глубже проникает в свой предмет, совершеннее постигает его сущность. Ныне даже рядовые писатели, если они идут наравне со своим веком, свободны от многих предрассудков, которые были свойственны их более одаренным предшественникам, жившим в другое время.

Обогащается и совершенствуется арсенал изобразительных средств как в процессе самостоятельного развития того или иного вида искусства, так и его взаимодействия с другими. Несомненно также, что обязанные своим появлением научно-техническому прогрессу новейшие виды искусства — кино и телевидение — так или иначе стимулируют и развитие литературно-художественной мысли. Зависимые во многом от литературы, они, в свою очередь, содействуют ей не только как средство массовой ком-

²⁹ В. В. Ванслов. Прогресс в искусстве. Изд. «Искусство», М., 1973, стр. 91—92.

³⁰ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. X, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 283.

³¹ Н. И. Конрад. Запад и Восток. Изд. «Наука», М., 1972, стр. 426.

муникации, вдохновляющее на дальнейшее творчество. Скрещение и синтез в киноискусстве и в телеискусстве возможностей всех других видов искусства подсказывают новые пути и для художников слова. «Литература, театр, кино и телевидение, живопись ныне все чаще объединяются в своеобразные синтетические образования, на разных или на равных правах сочетающие в себе отдельные средства выражения».³²

Происходит не только накопление художественных ценностей, расширение познавательной сферы искусства, его технологическое совершенствование, появление новых видов искусства и новых технических средств в распространении искусства, но и прогресс в понимании искусства, его генезиса, сущности, общественной роли. И это, конечно, оказывает свое влияние на развитие художественного творчества.

Мысль Белинского о том, что Пушкин — вечно живое и развивающееся явление, о котором каждое новое поколение скажет свое слово, подтверждается временем не только по отношению к наследию Пушкина, но и других великих писателей прошлого.

Эволюционирует и само представление о художественности.

«Всего естественнее искать так называемого искусства — у греков. Действительно, красота, составляющая существенный элемент искусства, была едва ли не преобладающим элементом жизни этого народа. Оттого искусство его ближе всякого другого к идеалу так называемого чистого искусства. . . . Что же касается до новейшего искусства, оно всегда было далеко от этого идеала, а в настоящее время еще больше отделилось от него; но это-то и составляет его силу. Собственно художественный интерес не мог не уступить место другим важнейшим для человечества интересам, и искусство благородно взялось служить им в качестве их органа».³³

В свою очередь Н. Г. Чернышевский отмечал: «. . . сфера искусства не ограничивается одним прекрасным и его так называемыми моментами, а обнимает собою все, что в действительности (в природе и в жизни) интересует человека — не как ученого, а просто как человека; общеинтересное в жизни — вот содержание искусства».³⁴

Крупнейшие сдвиги произошли в наш век в способах функционирования произведений искусства. На помощь традиционному тиражированию через печать пришли такие мощные звукозрительные средства, как радио, кино, телевидение. Это чрезвычайно ускорило распространение достижений искусства и расширило сферу его влияния в пространстве.

Развитие литературы, рассматриваемое с социологической точки зрения, характеризуется все большей ее демократизацией. В XX веке это связано прежде всего с социалистическими преобразованиями, охватившими вслед за Советским Союзом целый ряд стран на разных континентах.

Одним из величайших завоеваний эпохи социалистической революции является то, что она ликвидировала культурную монополию привилегированных верхов, «отчужденность от культуры» миллионов трудящихся.³⁵ Если в XIX веке передовая литература шла навстречу народу, то в XX веке и особенно в наше время это поддержано движением народа навстречу литературе.

Отчуждение масс от культуры в эксплуататорском обществе породило элитарную концепцию культурного развития. Суть этой концепции состоит в разделении общества на «творческое меньшинство», «элиту», как якобы движущую силу цивилизации, и на «инертное большинство», которое является лишь потребителем культуры.

³² К. Э. Разлогов. Средства аудиовизуальной коммуникации и искусство. «Вопросы философии», 1975, № 7, стр. 137.

³³ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. X, стр. 309, 310.

³⁴ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 81—82.

³⁵ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 5, стр. 150.

Разделение культуры на «элитарную» — для верхов, и «массовую», рассчитанную на отсталое сознание, и поныне остается тормозом на пути поступательного движения литературы. Но этому все больше противостоит необратимый процесс нарастания творческой активности народных масс во всех областях духовной деятельности. Произведения искусства в условиях социализма доходят до все большего множества людей и все более широкие народные массы становятся не только потребителями, а и участниками создания художественных ценностей.

Руководитель польского Национального театра Адам Ханушкевич сказал: «Вся наша цивилизация, теряя в вертикальной глубине гуманистического образования, типичного для XIX века, приобретает в широте. Это является чертой нашего времени. Нравится нам это или нет, это так. Мы теряем в глубине, приобретаем в широте. Что лучше?»³⁶

Верность первой части этого вывода («теряем в вертикальной глубине») сомнительна, вторая («приобретаем в широте») — бесспорна. Но если даже признать верным и первое, — то на вопрос «Что лучше?», оставленный автором без ответа, скажем: лучше второе. Блага гуманитарной культуры, в том числе и художественные ценности, все более становятся достоянием широких масс, а не высокообразованной «элиты». А это и есть самый значительный из показателей прогресса.

4. Проблема критерия

Мы назвали некоторые более или менее очевидные показатели разных аспектов прогрессивного развития литературы. Но где же единый, синтетический критерий художественного прогресса?

Одни, считая невозможным найти его, предлагают критерий комплексный и в попытках определить состав входящих в него показателей уже достигли некоторой согласованности.³⁷

Другие, считая возможным единый критерий, предлагали его в различных формулировках.

«Критерием художественной ценности искусства является истинность отражения в нем полноты жизни».³⁸ Но понятие «полноты жизни» само нуждается в критерии. Кроме того, в воле художника избрать какой-либо один аспект жизни ради его углубленного изображения.

«Идея гуманизма есть высшая по своей общественной значимости и этическая категория. Она всегда была высшим критерием настоящего человеческого прогресса».³⁹ Эта мысль, разделяемая многими, весьма существенна, и мы к ней еще вернемся.

М. Б. Храпченко не находит состоятельным комплексный критерий, который, по его мнению, навязывает искусству «нормативные требования».⁴⁰ Такой упрек неуместен, так как всякий критерий, следовательно, и тот, который предлагает М. Б. Храпченко, является мерилom оценки, какой-то нормой, иначе как же мыслимо суждение о прогрессивности изучаемых явлений. Но М. Б. Храпченко вполне основательно указывает

³⁶ «Иностранная литература», 1976, № 1, стр. 218.

³⁷ См.: Н. Парсаданов. О поступательном характере развития искусства. «Советский художник», М., 1964, стр. 61, 64; В. Щербина. Обогащение искусства. «Литературная газета», 1965, 16 октября; Н. В. Гончаренко. О прогрессе искусства, стр. 236—240; В. В. Ванслов. Прогресс в искусстве, стр. 91—92.

³⁸ К. Горанов. Заметки о проблеме прогресса в искусстве. «Вопросы филологии», 1964, № 7, стр. 99.

³⁹ Н. И. Коэнрад Запад и Восток, стр. 485. См. также: Д. С. Лихачев. Будущее литературы как предмет изучения. «Новый мир», 1969, № 9, стр. 180, 183—184.

⁴⁰ М. Б. Храпченко. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы, стр. 342.

на односторонность, недостаточную репрезентативность каждого из тех показателей художественного прогресса, которые обычно включаются в систему комплексного показателя.

Отклоняя комплексный критерий, М. Б. Храпченко считает также, что «идеи гуманизма при всей их огромной роли не могут быть признаны определяющим началом поступательного художественного развития. Не могут быть признаны по той причине, что они не определяют художественного качества явлений искусства, не охватывают различные его стороны». ⁴¹

«Художественный прогресс, — пишет М. Б. Храпченко, — определяется не внешней новизной материала, не простым описанием нового объекта творчества; он определяется масштабностью, глубиной, оригинальностью образного обобщения действительности, значительностью созданных художником духовных, эстетических ценностей». ⁴²

Нам представляется, что этот критерий слишком «масштабен», многомерен, т. е. не воспринимается с достаточной определенностью. Ну как нам с ним быть? Попробуем им воспользоваться. Если применять его как нерасчленимую, единую меру оценки прогрессивности, если считать прогрессивным только то, что все более отвечает всем его требованиям совокупно («масштабность, глубина, оригинальность образного обобщения действительности, значительность созданных художником духовных, эстетических ценностей»), то на поверку окажется, что в прогрессе участвуют только гениальные одиночки, из которых, как показывает история, следующие редко превосходят предшествующих.

По критерию, предлагаемому М. Б. Храпченко, невозможно или крайне затруднительно будет судить, например, о прогрессе в русской литературе после Пушкина и Гоголя до появления Достоевского и Толстого, а после них — до Горького и Маяковского. Тогда как двигателями литературного прогресса были ведь не только они, но и многие их менее даровитые, менее «масштабные» последователи, развивавшие в том или ином отношении, в тех или иных жанрах традиции великих учителей. Прогресс осуществляется и путем синтеза и путем дифференциации.

Можно сказать, что пока попытка сформулировать как единый, синтетический или основной, так и комплексный критерий — все это только поиски решения, а не само решение. Каждое из выдвигаемых предложений улавливает одно и упускает другое или же носит столь обобщенный характер, что не может служить руководящим началом при оценке конкретных явлений.

Не отрицая возможности в дальнейшем найти более целостный и вместе с тем гибкий критерий, считаем, что при современном состоянии проблемы речь может идти о комплексном критерии, о системе, включающей частные и основные показатели и высший, скрепляющий систему. О едином, универсальном критерии художественного прогресса едва ли можно говорить применительно не только к искусству вообще, но и даже к отдельным его видам, в частности — к литературе.

Если допустить здесь возможность только одного, единого критерия, то тут же надо признать, что применимость его будет иметь узкую сферу, ибо отдельные компоненты в структуре искусства и литературы развиваются неравномерно, синхронность прогресса литературы в эстетическом, познавательном, идейно-правственном, технологическом отношениях проявляется далеко не всегда. В каждый данный момент и в творчестве отдельных художников и в искусстве в целом можно наблюдать большую или меньшую дисгармоничность, прогресс в одном отношении может сопровождаться отставанием в другом, регрессом в третьем и т. д. Так,

⁴¹ Там же, стр. 342—343.

⁴² Там же, стр. 303.

модернистское искусство не является прогрессом в художественном познании жизни. Но некоторые его представители, например символисты, обогатили поэтику лирического творчества.

Считаем существенными следующие соображения Н. В. Гончаренко: «Комплексный критерий необходим прежде всего потому, что любой частный аспект рассмотрения развития искусства недостаточен, не охватывает разнообразия и сложности как прогресса искусства, так и самого искусства... Но комплексный критерий не значит множество критериев. Много критериев — это, по существу, никакого критерия. Критерий должен быть единым, но он должен охватывать наиболее существенные связи определяемого процесса или явления. Само собой разумеется, что такой критерий также не является чем-то вроде совершенно точного прибора, но он может и должен быть ориентиром и руководством при анализе процессов развития искусства... Задача, следовательно, заключается в том, чтобы найти те наиболее важные и существенные показатели прогресса искусства, которые должны войти в его комплексный критерий».⁴³

Независимо от того, считаем ли мы возможным применить к художественному прогрессу в литературе единый критерий или критерий комплексный, вопрос об основном, определяющем, высшем критерии не отпадает. Как уже было сказано, разные авторы предлагают считать высшим критерием или нарастание гуманистического начала, или масштабность обобщений, их социальную и эстетическую значимость, или истинность и полноту отражения жизни в искусстве, или расширение и углубление эстетического познания человека и среды в их взаимоотношениях.

Из всех этих определений наиболее убедительным, как мы полагаем, остается все-таки признание обогащения искусства идеями гуманизма высшим критерием художественного прогресса. Такой критерий наиболее доступен исторической проверке. Во многих случаях, сопоставляя произведения, мы можем сколько угодно спорить о том, какое из них «масштабнее», в каком больше истинности и полноты жизни, эстетической глубины и широты художественного освоения действительности и т. д., — и не придем к сколько-нибудь согласованному выводу, потому что все эти критерии слишком неопределенны, сами нуждаются в критерии и, простите, отдают кабинетным академизмом.

Говорят, что идеп гуманизма не определяют художественных качеств явлений искусства. Ну почему же не определяют? И масштабность творческих обобщений, и истинность и полнота отражения в них жизни, и социальная и эстетическая их значимость — все это раскрывается если и не сразу, то в ходе времени самой жизнью, исторической практикой освоения произведений искусства все более широким кругом людей.

И чем длительнее произведение искусства оказывает облагораживающее гуманистическое влияние на общество, тем оно, следовательно, и прогрессивнее. Шедевр интимной пушкинской лирики «Я помню чудное мгновенье...» и ныне волнует нас, конечно, не масштабностью, а гуманностью воплощенного в нем переживания.

Пушкин хорошо понимал это гуманистическое предназначение искусства — как его высшее предназначение.

И долго буду тем любезен я народу,
 Что чувства добрые я лирой пробуждал,
 Что в мой жестокий век восславил я свободу
 И милость к падшим призывал.

Пробуждать в народе добрые чувства — выше этого критерия художественной ценности нет.

«Важно также не то, — говорил В. И. Ленин, — что дает искусство нескольким сотням, даже нескольким тысячам общего количества населе-

⁴³ Н. В. Гончаренко. О прогрессе искусства, стр. 218—219, 231, 236.

ния, исчисляемого миллионами. Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их».⁴⁴

Все, что отвечает такому назначению — все это прогрессивно, и тем прогрессивнее, чем больше отвечает ему.

Обогащение гуманистического потенциала искусства, воздействие его на все более широкий круг людей — генеральная тенденция художественного прогресса, пробивающая в конечном счете себе дорогу сквозь массу отклонений от нее. Поэтому развитие гуманистического начала и должно, по нашему убеждению, занять место высшего критерия в комплексе показателей художественного прогресса. Лучшего показателя, который бы так поддавался исторической верификации, проверке временем отдельного произведения, творчества отдельных писателей, в целом литературы того или иного исторического этапа, пока не нашли.

Массовый исторический «эксперимент», «дистанция времени» — важное, а порой и прямо необходимое условие для успешного постижения истины в художественных явлениях и в особенности таких сложнейших, как художественный прогресс. Большое видится на расстоянии. Опыт истории, испытание художественных ценностей временем — решающий фактор в разграничении преходящего и перспективного.

Рассмотрение явлений в пределах узкой, дробной периодизации, в коротких интервалах времени не позволяет уловить закономерную направленность литературного процесса. Из этого не следует заключать, что за доказательствами прогресса в искусстве надо забредать обязательно в глубокую древность, сопоставляя наскальные рисунки пещерного человека, изображающие бизонов, с живописью эпохи Возрождения. Дело тут настолько очевидное, что не стоило бы так часто беспокоить бизонов. Трудности в суждениях о художественном прогрессе нарастают по мере того, как мы переходим от эпохи Возрождения к последующим векам, в частности и в особенности когда сопоставляем уровни художественного развития литературы XIX и XX веков.

И, конечно, не откладывая дело в долгий ящик, не следует, однако, излишне теоретизировать по поводу прогрессивности едва обозначившегося явления. Несомненно, что некоторые вопросы, касающиеся современного литературного прогресса, которые нам даются сейчас с большим трудом, могут быть более правильно решены только при опоре на последующий исторический опыт.

Да, литература, в первую очередь литература социалистического реализма, прогрессирует по всем таким показателям, как накопление художественных ценностей и технологического опыта, расширение сферы познания жизни и масштабов воздействия на человечество, и в развитии гуманистического начала.

Но можно ли признать, если речь идет не об отдельных творческих личностях, а об общей исторической тенденции, что писатели, в сравнении со своими предшественниками, становятся все больше поэтами, художниками не в смысле умения изображать жизнь, а по складу мышления, по натуре, по силе творческого постижения жизни своего времени, по мощи эстетического освоения действительности — это самый сложный, самый спорный, самый неясный вопрос во всем комплексе вопросов, связанных с проблемой прогресса литературы. Это именно тот вопрос, который пока остается открытым и на который сколько-нибудь убедительного ответа пока не дано.

⁴⁴ В. И. Ленин о литературе и искусстве. Гослитиздат, М., 1957, стр. 583.

Те показатели, которые обычно приводятся в современных исследованиях и которых мы отчасти коснулись выше, строго говоря, характеризуют не столько собственно художественный прогресс, сколько отражение общекультурного прогресса в искусстве и литературе.

5. Проблема сравнимости в литературоведении

Решение вопроса о том, прогрессирует ли художественное мышление современных писателей, упирается в неразработанность проблемы сравнимости в литературоведении. Это, может быть, главная методологическая трудность из всех, с которыми мы сталкиваемся при изучении художественного прогресса литературы. Насколько нам известно, значительных специальных исследований по этой проблеме нет. Все дело пока ограничивается отрывочными соображениями.⁴⁵

И в повседневных и в научных суждениях о писателях все мы пользуемся приемом сравнения, говоря, например, что Данте, Шекспир, Гете, Пушкин, Достоевский, Толстой — гениальные художники слова. М. Горький однажды даже сказал: «Толстой, конечно, меньше Пушкина».⁴⁶ Кольцова, хотя он по-своему оригинален и неповторим, мы не уравниваем с Пушкиным или Лермонтовым, или Некрасовым. Не считаем, что романы Писемского стоят на уровне романов Тургенева. Конечно, найдется немало случаев, когда сравнительная оценка писателей (по масштабу дарования, по художественному совершенству, по общественно-литературному значению) остается затруднительной, оставляет возможность для разноречивых толкований. И все же истина рано или поздно устанавливается, берет верх над разпообразием временных, классовых, групповых, индивидуальных оценок писателей и их произведений.

Вместе с тем часто говорят, что художников разных эпох сравнивать невозможно: каждый велик по-своему. В таком случае вполне логично будет сказать, что нельзя сравнивать и искусство разных периодов и эпох: каждое значительно по-своему.

Признав верными эти положения, мы неизбежно приходим к заключению, что в силу несравнимости невозможно судить о прогрессе искусства, ибо прогресс есть, говоря в общей форме, превосходство (вообще или в каком-либо отношении) последующего над предыдущим.

О прогрессе можно судить лишь по отношению к чему-то достигнутому: «Историческое значение каждой эпохи познается путем сопоставления с тем, что было до этого, и вместе с тем в свете того, что было потом; для каждой „современности“ — в свете того, что хотят, что ожидают люди от будущего, что они в нем видят».⁴⁷

Разноречивая трактовка проблемы сравнимости в литературоведении наблюдается не только между разными исследователями, но нередко и в работах одного и того же автора. Приведем несколько суждений одного из наших не только пишущих, но и мыслящих литературоведов.

«Уровень гениальных художественных созданий несопоставимы. Лев Толстой совершил шаг вперед в художественном развитии человечества, однако мы не можем сказать, что по уровню он выше Гоголя или Шекс-

⁴⁵ См.: К. Горанов. Заметки о проблеме прогресса в искусстве. «Вопросы философии», 1964, № 7, стр. 99; Н. В. Гончаренко. О прогрессе искусства, стр. 203—217; М. Б. Храпченко. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы, стр. 293—299; А. Егоров. О поступательном развитии искусства. В кн.: Эстетика за рубежом. Искусство и общество. Изд. «Наука», М., 1972, стр. 23; В. В. Ванслов. Прогресс в искусстве, стр. 66—72, 79.

⁴⁶ М. Горький, Сочинения в тридцати томах, т. 30, Гослитиздат, М., 1955, стр. 30.

⁴⁷ Н. И. Конрад. Запад и Восток, стр. 479.

пира. Дело нового гениального художника есть прибавка к делу его гениальных предшественников, ни в каком смысле не обесценивающая их достижений». Итак: гениальные художники несопоставимы. Доказательство, однако, неубедительно: если один не обесценивает достижений другого, то это еще не означает их равноценности. Да и само слово *уровни* предполагает, хотя и в неявной форме, возможность сравнения. Где оно невозможно, там нет места и представлению о разных уровнях.

Читаем дальше: «Из словаря нашей критики, можно сказать, начисто исчезло слово „бездарность“. Это очень огорчительно. Впрочем, не в самом слове тут дело, а в понятии. Демократическая критика прошлого, вовсе не будучи бранчливой, с исключительным мастерством давала градацию художественных дарований». Заметим: градация художественных дарований признается не только возможной, но и необходимой. Но ведь для этого нет другого приема, кроме сопоставления.

Читаем еще: «Правда „Евгения Онегина“ не отменяется правдой „Войны и мира“, или, еще более показательно, правда „Отцов и детей“ Тургенева — правдой „Что делать?“ Чернышевского. Это не отнимает у нас меру для определения масштабов и глубины художественной правдивости каждого истинного художника, его общественного и эстетического значения».⁴⁸ Значит, мера для определения масштабов художника не отрицается.

Читаем в другой книге того же автора: «Пушкин, как ученик и последователь Байрона, не уступает своему учителю по масштабам творческих исканий, по методу превосходит его. Лев Толстой значительно выпячивается над своими многочисленными западноевропейскими учителями, даже такими, как Руссо, Стерн и Диккенс.

Иное мы видим, когда сопоставляем (курсив мой, — А. Б.) западноевропейских писателей более позднего времени с их русскими учителями. Выдающиеся художники Запада — Ромен Роллан, Андре Жид, Голсуорси и Томас Манн — не выдерживают сравнения с Толстым и Достоевским».⁴⁹

Здесь прямо отвергается неосмотрительное суждение в первой из приведенных цитат о «несопоставимости» гениальных писателей. И эти колебания в теоретических суждениях даже, повторяю, крупного исследователя, не случайны. Они объясняются чрезвычайной сложностью обсуждаемого вопроса.

Согласимся, что литературоведение — это наука особого рода, что, как пишет Б. Бурсов, «и среди гуманитарных наук литературоведение выделяется большей субъективностью, точнее, большим выбором в своих решениях и выводах».⁵⁰ Из этого, по-видимому, верного положения делаются, однако, прямо противоположные выводы. Одни полагают, что раз субъективность задана природой литературной науки, то, следовательно, забота о точности исследований не имеет особого значения. Но этот путь — путь оправдания субъективизма. Другие — и с ними следует согласиться — считают, что именно повышенная предрасположенность литературоведения к субъективности решений и обязывает к повышенной заботе о точности исследований и, в частности, к поискам более точных принципов сравнения творчества художников различных эпох. «Если мы считаем, что в искусстве есть прогресс, развитие, то, безусловно, мы должны признать и возможность таких сравнений. Иначе мы будем вынуждены согласиться с теми, кто утверждает, что каждое искусство можно оценивать только в рамках его эпохи. Каждое искусство что-то отражает, но совсем не безразлично, что именно оно отражает и верно

⁴⁸ Б. И. Бурсов. Реализм всегда и сегодня, стр. 5, 35, 44.

⁴⁹ Б. Бурсов. Национальное своеобразие русской литературы, стр. 242.

⁵⁰ «Вопросы литературы», 1967, № 9, стр. 21.

отражает или искаженно. Если мы не применяем критерия истинности отражения, мы должны будем отказаться от применения понятия развития, прогресса в искусстве...»⁵¹

Сказано верно, и, конечно, методологической разработке проблемы сравнимости в литературоведении должно быть уделено надлежащее внимание.

6. Взаимодействие науки и искусства

В заключение рассмотрим еще один очень важный вопрос нашей темы, который ныне горячо обсуждается деятелями науки и художественной культуры. Это вопрос о взаимоотношениях науки и искусства в условиях современного научно-технического прогресса.

При всем различии двух основных форм духовного творчества — научного и художественного — их общность, близость, тесное взаимодействие давно и достаточно осознаны как учеными, так и художниками.

Наука обогащает искусство, искусство обогащает науку. Это основано как на общности, так и на их различии. Общность является предпосылкой для взаимопонимания, различие — источником эффективного взаимообогащения ценностями путем скрещения противоположностей, сочетания разностей.

Прогресс науки подсказывает литературе новые темы, новые проблемы, стимулирует развитие новых жанров, особенно научно-фантастических. Но идейным и проблемно-тематическим аспектами влияние науки на литературу далеко не исчерпывается. Под влиянием науки происходят и более глубокие внутренние изменения в литературно-художественном творчестве. Научно-технический прогресс вызывает существенные сдвиги как вообще в сознании и психологии людей, так, в частности, и в самом художественном мышлении, в его эволюции в определенном направлении.

Несомненно, например, с прогрессом научного знания фантазия и воображение в художественном творчестве становятся качественно иными, все более рациональными, все более «научными», они приобретают, так сказать, характер «опережающего отражения». Фантазия как творческая сила потому все эффективнее проявляет себя, что она в своем воздушном полете все больше несет элементов восходящего научного знания. И, следовательно, возрастание ее роли находится в прямой живой связи с тенденцией к росту строгости и точности знания.

Художественная литература, испытывая на себе прямые или косвенные воздействия со стороны науки, в свою очередь оказывает многостороннее влияние на развитие научной мысли. Она служит и богатым источником знаний о жизни и источником разнообразных — идейных, эстетических, этических, психологических — импульсов к научным исканиям, она — и это особенно важно — расширяет общекультурный кругозор, развивает воображение, стимулирует творческую активность человека в любой сфере деятельности. Одним словом, художественная литература, наряду с другими видами искусства, играет существенную роль не только в нравственном, но и в научном прогрессе.

Белинский говорил, что произведения Шекспира — «неистощимый рудник уроков и фактов для психолога, философа, историка, государственного человека и т. д.»⁵²

Многие ученые свидетельствуют, каким важным подспорьем для их исканий служили произведения литературы и искусства. Известно, как

⁵¹ К. Горанов. Заметки о проблеме прогресса в искусстве. «Вопросы философии», 1964, № 7, стр. 99.

⁵² В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. X, стр. 309.

много дали для исследования социально-экономических и политических проблем романы Бальзака Марксу и Энгельсу, творчество Глеба Успенского Плеханову, произведения Чернышевского, Салтыкова-Щедрина, Толстого Ленину.

Многочисленны также примеры благотворного влияния писателей и на представителей естественных наук — Достоевского на Эйнштейна, на выдающегося русского физиолога Ухтомского и т. д. Разрабатывая учение о доминанте в деятельности центральной нервной системы, Ухтомский часто обращался к произведениям художников слова. «Большое произведение искусства и великий автор, — писал он, — дает нам, с одной стороны, новую проблематику, с другой — напутствие в дальнейший опыт жизни. Новую установку опыта».⁵³ Искусство содействует науке не только тем, что непосредственно соприкасается с ней в познавательной функции. Искусство, в данном случае искусство слова, обладает именно прежде всего ему присущей силой нравственного, эмоционального, эстетического воздействия на человека. Оно способствует гуманизации науки и развивает творческие способности человека, действующего на любом поприще, в том числе и на научном.

«Причина, почему искусство может нас обогатить, заключается в его способности напоминать нам о гармониях, недостижимых для систематического анализа. Можно сказать, что литературное, изобразительное и музыкальное искусства образуют последовательность способов выражения, и в этой последовательности все более полный отказ от точных определений, характерных для научных сообщений, предоставляет больше свободы игре фантазии».⁵⁴

Следовательно, взаимодействие научного творчества и творчества художественного выражается не только в том, что они дополняют друг друга результатами своего специфического освоения мира. Это взаимодействие вызывает также в каждой из этих форм духовной деятельности внутренние изменения, сдвиги, определенную эволюцию. С одной стороны, происходит, так сказать, интеллектуализация искусства, в познавательном отношении оно становится ближе к научному пониманию мира, а с другой стороны, научные концепции, те или иные теории, по мере достижения ими завершенности и целостности, все более удовлетворяют художественному требованию гармоничности, хотя и выраженной не в конкретно-чувственных картинах, а в логических понятиях.

«Какие бы ни были недостатки в моих сочинениях, — писал К. Маркс, — у них есть то достоинство, что они представляют собой художественное целое».⁵⁵

Таким образом, с прогрессом научного и художественного мышления становится все более возможным применение эстетического критерия к явлениям науки и научного критерия к явлениям искусства, совместимость этих критериев, их взаимная перекрестная проверка, уточнение и совершенствование. В этом смысле нам показалось интересным следующее суждение. Эстетические критерии, попав в науку, «приобретают возросшую в некоторых отношениях ясность и, возвращаясь назад, обогащают эстетическое восприятие. Такое обратное влияние науки на эстетику — очень существенная сторона культурной функции науки в нашу эпоху, которая имеет все основания стать эпохой очень большого значения эстетических критериев во всех областях культуры, науки и производства».⁵⁶

⁵³ А. А. Ухтомский. Доминанта. Изд. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 250.

⁵⁴ Н. Бор. Атомная физика и человеческое познание. Изд. иностр. литературы, М., 1961, стр. 111.

⁵⁵ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 31, стр. 111—112.

⁵⁶ Б. Г. Кузнецов. Об эстетических критериях в современном физическом мышлении. В кн.: Художественное и научное творчество, стр. 86.

Иные полагают, что наука и искусство вследствие их все более тесного взаимоотношения и взаимопроникновения в конечном счете придут к взаимопоглощению, превратятся в нечто единое третье. Будущее искусства «лежит, очевидно, на путях синтеза художественного и научного гения общества». ⁵⁷ Порой дело не ограничивается этими произвольными гаданиями об отдаленном будущем, а прямо выражается в прожектерских попытках теперь же наметить план унификации искусства и науки на паритетных началах или путем уподобления искусства науке и прежде всего точным наукам, или вообще неизвестно каким путем.

Да, связи, контакты, взаимовлияния науки и искусства многообразны. Время показывает, что они изменяются и усложняются. Но взаимодействие, сближение двух форм творчества — научного и художественного — нельзя рассматривать как процесс их взаимоуподобления за счет сглаживания, утраты специфичности. Каждая из них, не отменяя и не заменяя другой, сохраняет за собой свое место, свое особое значение, вырабатывает свои особые плоды на ниве духовного освоения мира.

Искусство и наука, «лирики и физики» — что важнее, что заменимо или отменимо, без чего человечество может обойтись? Споры вокруг этой дилеммы не прекращаются и порой носят острый характер.

Однако история человечества убеждает, что здесь неуместны ни альтернативная постановка вопроса («одно из двух»), ни сравнительно-оценочная («что важнее»). И сциентизм, признающий только прагматическую важность наук, и эстетизм, отдающий предпочтение искусству перед наукой, — эти две противоположные концепции равно несостоятельны.

Взаимоотношения науки и искусства основаны не на принципе субординации, а на принципе координации. Это — взаимоотношения не хозяина и слуги, как полагают, например, сторонники сциентизма, а двух хозяев, из которых каждый полноправен в сфере своей деятельности.

Эти сферы не разделяет китайская стена. Они настолько близки, чтобы понимать друг друга, но и настолько же различны, чтобы, обогащаясь взаимно, никогда не утрачивать своего самостоятельного лица. Различие и общность здесь таковы, что первое не мешает сближению, а вторая не ведет к взаимоуподоблению, к слиянию, к стиранию границ.

Одна область духовного творчества осваивает достижения другой области соответственно своей специфической природе, трансформирует чужое по законам своего функционирования.

Поэтому различия не исчезают, более того: сближаясь в одном отношении — в познавательном аспекте, наука и искусство все более расходятся в другом отношении — в формах представления картины мира.

В ходе научной революции XX века «абстрактно-теоретическое мышление ученых получало все большее развитие и все дальше удалялось от того живого созерцания, с которого начиналось познание природы человеком». ⁵⁸ Но теоретические и математические построения, связанные с новейшими проникновениями физики в микрообъекты, не означали отхода от истины, от объективной реальности. «Напротив, это был единственно возможный путь к более полному и точному знанию объективной реальности, к раскрытию истины». ⁵⁹

И если наука нашего времени, по мере углубления в микромир, все дальше уходит от наглядности, все более расширяет сферу абстрактных понятий, то искусство, имеющее дело с макромиром и верное своей природе, воссоздает целостный конкретно-чувственный образ человеческого

⁵⁷ Нодар Джинджихашвили. Компьютеры и искусство? «Иностранная литература», 1976, № 1, стр. 223.

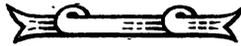
⁵⁸ Академик Б. Кедров. О научных революциях. «Наука и жизнь», 1975, № 11, стр. 108.

⁵⁹ Там же, стр. 110.

бытия. И чем большее значение приобретают абстракции в науке, тем больше произведения искусства оказываются необходимыми и незаменимыми.

Каждая из двух форм духовного творчества дает то, чего другая дать не может. Их сотрудничество основано на принципе дополнительности. Этим и объясняется незаменимость и смысл самостоятельного существования каждой из них.

В своем историческом движении они стремятся к единой цели: обогащению духовной мощи человечества, но идут они к ней разными путями. История науки и искусства подтверждает незаменимую роль каждой из этих форм духовного творчества.



«Я САМ БЫЛ РОССИЯ...»

(И. С. СОКОЛОВ-МИКИТОВ. 1892—1975)

Созданное им вошло в золотой фонд нашей литературы, стало неотъемлемой частью нашей духовной жизни.

А. Прокофьев

Знавшие Ивана Сергеевича Соколова-Микитова отмечали удивительную особенность: еще при его жизни не искушенный в критике читатель судил о нем как о «старинном» русском писателе, якобы творившем и умершем «где-то на рубеже старого и нового веков», воспринимая и оценивая его рассказы и повести неотрывно от произведений таких русских художников, как С. Т. Аксаков и И. С. Тургенев и в более позднее время И. А. Бунин и А. И. Куприн.

И. С. Соколов-Микитов сумел воплотить в своих книгах красоту и пластику русского слова, так инструментовать речь, что самобытно выделился из среды современных литераторов, причем привела его к этому сама его добрая манера жить, природная, народная по своей сути, одухотворенность. Твардовский очень верно назвал его в одном из своих писем «настоящим человеческим человеком», который «в любом состоянии способен сохранить достоинство и не быть некрасивым».¹

Его друзьям еще очень памятны встречи с ним: будто слышится глуховатый, негромкий его голос, спокойный, распевный ритм бесед, памятны его добрая улыбка, прятанная в седой бороде, незрячие, «потерявшие солнце» глаза, знававшие чуть не весь белый свет, памятен мир, в котором он жил, его прямая линия жизни, которой некогда «позавидовал» друживший с ним с начала 20-х годов К. А. Федин. «... Ты, — обращался он к Соколову-Микитову в письме от 31 мая 1927 года, — в своей литературе рассказываешь, какой ты счастливый вне ее». И немного раньше, 2 декабря 1924 года, Федин как бы пояснял, в чем счастье его друга: «Позавидовал тебе: какой ты, старик, *русский*, как ты умеешь хорошо жить».²

Причем завидовали ему и равнялись на его манеру жить и «понимать вещи» (Белинский) многие. Его проза вызывала восхищение не только у прозаиков, но и у крупных поэтов, видевших в ней интенсивное поэтическое начало. Известно, как глубоко любили, ценили его творчество и доверялись ему наши современники: А. Твардовский и О. Форш, Н. Рыленков и М. Исаковский, С. Воронин и М. Дудин, Ф. Абрамов и Г. Горышин... Они дивились его умению слушать и сопереживать — ему первому читались многие новые произведения; к его мнению прислушивались, понимая весомость и значимость каждого его слова. Слово его и

¹ См.: И. Соколов-Микитов. Твардовский. «Вопросы литературы», 1975, № 2, стр. 224.

² Личный архив И. С. Соколова-Микитова (далее цитаты из писем К. А. Федина, хранящихся в личном архиве И. С. Соколова-Микитова, приводятся без ссылок).

сама его жизнь были высоко нравственны и значительны, многими они воспринимались как синонимы таких главных понятий, как подлинность, совесть, честь, чистота, незыблемость. Его книги прочно обосновались в ряду лучших произведений русской советской прозы.

Взросший в последнее время интерес к литературной деятельности Соколова-Микитова вызвал необходимость более глубокого ее изучения. Появившиеся в 60—70-е годы интересные статьи (Ал. Горелова, Н. Смирнова, А. Хайлова, М. Дудина, Вс. Рождественского, Н. Рыленкова, А. Павловского, В. Лазарева и других), освещавшие отдельные стороны творчества писателя, как и добротный биографический очерк (М. Смирнова), предназначенный для широкого читателя, преследовали цель, так сказать, первичного ознакомления с Соколовым-Микитовым.

В 70-е годы началось научное исследование литературной деятельности художника. В диссертациях А. Рыленкова и автора этих строк творчество Соколова-Микитова впервые получило монографическое осмысление. Однако литературоведам предстоит рассмотреть и углубить решение еще множества вопросов, связанных с творческой индивидуальностью этого самобытного художника (народ и национальный характер; устное народное творчество в художественной ткани его прозы; жанровые особенности его произведений; художественная правда и достоверность; стиль писателя; осмысление периодов его литературного труда и отдельных наиболее значительных произведений). Необходимо также выявить своеобразие дружеских и творческих отношений Соколова-Микитова с виднейшими современниками (капитан Воронин, начальник ЭПРОНа Крылов, полярные исследователи Визе и Шмидт, писатели Ремизов, Пришвин, Федин, Пивегин, А. Толстой, А. Куприн, Твардовский, Исаковский и др.), показать его журналистско-корреспондентскую деятельность, рассмотреть произведения Соколова-Микитова для детского и юношеского читателя. Большие находки и открытия ждут исследователей архивного наследия Соколова-Микитова. Пока же можно лишь пожалеть, что научное изучение нашего старейшего писателя началось с таким большим запозданием.



Соколов-Микитов очень цельный человек и цельный художник. Динамичный и разнообразный в своих произведениях, он обладал внутренним душевным и эстетическим единством, сохранившимся на протяжении всего его более чем полувекового творчества. Здесь истоки неизменности и цельности главного героя его книг, биография которого не придумана, не сочинена, но прожита и осмыслена Соколовым-Микитовым. Эта биография составляет основу основ национальной сути его героя.

Она начиналась на Смоленщине, среди крестьян, в семье, живо интересовавшейся отечественной историей и культурой. Отсюда любовь писателя к деревенскому быту и народному искусству, к природе, русское, народное в своей основе мировосприятие. Жизнь вывела его по «сказочной, фольклорной тропе» в литературу, к знакомству с А. Ремизовым,³ М. Пришвиным, В. Шипковым, затем А. Толстым, помогла изначально избрать единственную дорогу творчества, следуя по которой Соколов-Микитов сделал все свои значительные художественные открытия.

Первой литературно-журнальной школой оказалась в его биографии работа в газете «Ревельский листок», где он публиковал репортерские заметки, рассказы, стихи, фельетоны. Существенное значение в форми-

³ Исследователям еще предстоит обстоятельно проследить формирование мировоззрения и реалистического метода раннего Соколова-Микитова, а также специально в связи с этим остановиться на так называемой ремизовской студии, своеобразном писательском содружестве 1910-х годов.

ровании художественных принципов имело для него и знакомство с А. И. Куприным. Работа на торговом флоте обогатила представление начинающего писателя о мире и людях, о странах Европы и Африки, а общение с монахами Старого Афона (в конце 1914—начале 1915 года) открыло новые грани в понимании мнимого и подлинного аскетизма «святых людей».

Уже в очерках о войне, публиковавшихся в газете «Биржевые ведомости» в 1916 году («С носилками», «Вперед», «Жуть» и другие), Соколов-Микитов выступил как художник, болеющий за судьбы своего народа. В статье «Правдивое искусство» Ал. Горелов отмечал, что это картины войны, «написанные литератором, который равнялся на мужественную прозу Льва Толстого».⁴ Так ли это, предстоит еще доказать исследователям его раннего творчества.

С 1916 года и вплоть до февральской революции Соколов-Микитов служит сначала начальником передвижного санитарного транспорта, а затем в «Эскадре воздушных кораблей», под командованием прославленного летчика-испытателя первых русских самолетов, его земляка и бывшего учителя смоленского Александровского реального училища (из училища Соколов-Микитов был уволен по постановлению педагогического совета от 13 мая 1910 года) Глеба Васильевича Алехновича. Тогда же в его творчестве появляется новая тема — «летное дело в России». «Окопные» рассказы и очерки словно бы тяготили его, тема войны противоречила складу его характера. Со времени службы в эскадре Соколов-Микитов полностью отказывается писать о «безумной войне» и отдается охватившему его чувству гордости достижениями русской авиации.

Он был, пожалуй, первым русским писателем, создавшим в литературе земной пейзаж с борта самолета, художественное описание Земли с высоты птичьего полета, рассказавшим о необыкновенных ощущениях покорителей неба. «Да, ведь я видел все это во сне! — пишет он в очерке «На воздушном корабле». — Это — пробуждение птичьего в человеке, дающее ощущение необыкновенного счастья, доисторическое воспоминание о временах, когда и человек на собственных крыльях летал над дремучей землей, покрытой водой и лесами».⁵

После февральской революции как депутат от «Эскадры воздушных кораблей» Соколов-Микитов приезжает в Петроград. Его переводят во второй Балтийский флотский экипаж. Все лето и осень 1917 года он живет в Петрограде на Четырнадцатой линии Васильевского острова, в доме Семенова-Тян-Шанского⁶ и лишь время от времени отправляется, как представитель петроградского «совдепа», инспектировать деятельность советов на местах, разъезжая по уездным городкам и селам.

Безрадостные картины уездной действительности в первые месяцы после февральской революции видел автор очерков «Концы шпунт», «Безлюдье»: «...вихрастая рожь шубой стелется, плешивым голяком встала, от земли повыше колена, а ей пора созреть!»; «Много пустует дальних нив: солдатки не в силах были засеять всю землю»; «По деревням падаются солдаты. Они домовничают по-мужичьему у запущенных своих гнезд, поправляют похинувшие ворота, заплетают плетни».⁷

Соколов-Микитов подмечает черты деревни «межреволюционного безвременья», мастерски рисует живые портреты крестьян. В своих точных.

⁴ Ал. Горелов. Правдивое искусство. (К семидесятилетию И. С. Соколова-Микитова). «Звезда», 1967, № 5, стр. 205.

⁵ И. С. Соколов-Микитов. На воздушном корабле. «Биржевые ведомости», 1916, № 15817, 22 сентября, стр. 5.

⁶ И. С. Соколов-Микитов, Собрание сочинений в четырех томах, т. IV, изд. «Художественная литература», М.—Л., 1966, стр. 494 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

⁷ И. С. Соколов-Микитов. Безлюдье. «Воля народа», 1917, № 63, 12 июля.

объективных зарисовках писатель дает и внутреннюю оценку событий, фактов, человеческих характеров. Тут-то и проявилась острота его видения жизни, давшая ему возможность во внешне простой картине показывать социальное содержание, присущее времени; в дальнейшем эта особенность скажется в повестях и рассказах зрелого художника.

* * *

Позднее, вспоминая то время, время размышлений о судьбах родины, встреч с Пришвиным и Ремизовым, бесед с Горьким и А. Толстым, Соколов-Микитов отмечал: «...впервые серьезно стал задумываться о том, что стало моим жизненным путем и судьбою: о труде и назначении писателя», «революция стала... окончательным переломом в моей жизни: я стал писателем» (IV, 428).

Однако на этом пути Соколову-Микитову предстояло еще испытать многое. Его жизненная судьба складывалась нелегко.

В начале 1918 года Соколов-Микитов демобилизовался и уехал из Петрограда на Смоленщину, где выступил в новой для себя роли учителя народной школы (до весны 1919 года). В это время происходило дальнейшее интенсивное формирование его взглядов, особенно нравственно-философских. Он усиленно размышляет о судьбе народа, о сущности человека, который для него — потенциальный художник и строитель. Для этого, справедливо полагает он, вовсе не обязательно быть живописцем или литератором, но необходимо понимать прекрасное, находить его в окружающем мире и прежде всего в природе страны, края, в родном народе и языке...

Эта способность углубляется воспитанием и, в свою очередь, воспитывает в человеке чувство национальной гордости, социальное самосознание, т. е. формирует гражданина-патриота. Таким образом, чисто эстетический аспект перерастает в нравственный. Эти размышления писателя были сформулированы в небольшой книжке «Исток-город» (1918) и дневниках, материалом для которых послужил его опыт работы учителя в единой трудовой школе Дорогобужа, когда его увлекла мысль, подсказанная педагогическими раздумьями Л. Н. Толстого, об организации идеальной детской народной коммуны. Любопытно, что эти же мысли вновь были высказаны им в лекциях для молодых литераторов, прочитанных в Литературном институте им. М. Горького в 1955 году.⁸

В книжке «Исток-город» Соколов-Микитов — писатель и воспитатель защищает и развивает идею гармоничного воспитания человека, а также излагает план организации «детской коммуны». В дневнике Соколова-Микитова читаем: «Обдумывая свое намерение стать учителем, я особенно соблазнялся мыслью, что придется иметь дело с детьми, — единственными в наши дни, у кого руки не обгажены кровью, а сердца чисты от вожделений. Я знал, что успех учительского труда заложен в искренности... я знал, что в основе *искренности* лежат *любовь*, справляясь в себе, я пахнул эту необходимую любовь, и решился. Решившись, положил крепкий зарок: чуть увижу, что непригоден — уйти!»⁹

⁸ Стенограммы лекций И. С. Соколова-Микитова хранятся в рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР (ИРЛИ), ф. 595 (не разбор), ящик № 1. Аннотированную опись архивных материалов по изучению творчества И. С. Соколова-Микитова (в том числе рукописных отделов ИРЛИ, Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (ГПБ), Института мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР (ИМЛИ), отдела рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина (ГБЛ), Центрального государственного архива литературы и искусства СССР (ЦГАЛИ), личного архива И. С. Соколова-Микитова (частично)) см. в моей диссертации «Творчество И. С. Соколова-Микитова» (Л., 1974, Приложение, стр. 204—235).

⁹ Личный архив И. С. Соколова-Микитова.

Положив в основу идею «труд — право на жизнь». Соколов-Микитов в книжке «Исток-город» одним из первых в советской педагогике выработывал программу трудового обучения молодых людей. Он задумывается над самым главным: чему нужно учить нового человека, в котором истари заложены два начала — «дух строительства и дух разрушения».

Преподавательский опыт Соколова-Микитова не мог пройти бесследно ни для него, ни для его учеников, которые и по сей день, спустя полстолетия, вспоминают своего наставника.

* * *

Весной 1919 года вместе с «приятелем и однокашником» Гришей Ивановым в качестве уполномоченных Предпроделзапсевфронта¹⁰ двинулись на юг, в хлебные края. После ряда приключений, описанных Соколовым-Микитовым в автобиографических заметках, он попал в оккупированную белой армией Одессу. Позднее, в очерке «Бунин», Соколов-Микитов рассказывал об Одессе того периода, жившей «горячей жизнью сыпнотифозного больного», о знакомстве с великим русским писателем, мрачно расценивавшим «происходившие события, корни которых видел в несчастной истории народа» (IV, 460—461). По словам Соколова-Микитова, в немногочисленных письмах из Парижа Бунин поведал ему о жизни в эмиграции, о своей болезни, и «за краткими строками» «скрывалась боль».

После тяжких и голодных мытарств Соколов-Микитов устроился матросом на шхуну «Дых-Тау», принадлежавшую торговому обществу «РОПиТ». Вновь начались морские скитания, на первых порах омраченные тяжелой болезнью, причиной которой была перенесенная в Крыму дистрофия. В 20-м году уже с парохода «Омск», проданного в Гулле с аукциона, Соколов-Микитов, в числе команды, был списан на берег без расчета, на произвол судьбы, и началась вынужденная эмиграция молодого писателя, продолжавшаяся более двух лет. В Англии он прожил около года. В 1921 году он перебрался в Германию.

Жизнь за пределами родины открыла И. Соколову-Микитову, так же как А. Толстому, А. Куприну и другим русским писателям, многое: понимание белой эмиграции, осознание своей неразрывности с Россией. Соколов-Микитов рассказывал мне:¹¹ вечерами у Толстых или у редактора «Новой русской книги» проф. А. С. Яценко собирались писатели, художники, актеры. Спорили о литературе, искусстве и о России. В одну из таких встреч им попала под руку книжечка о композиторе П. И. Чайковском как писателе. Одно из писем Чайковского из Флоренции домой глубоко потрясло, запало в душу, настолько мысли и чувства великого соотечественника им, оторванным от России, показались близкими, перекликались с их собственными раздумьями о родине: «Я страстно люблю русского человека, — говорил великий композитор, — русскую речь, русский склад ума, русскую красоту лиц, русские обычаи, русскую старину и историю. Напрасно я попытался бы объяснить эту влюбленность теми или другими качествами русского народа или русской природы. Качества эти, конечно, есть, но влюбленный человек любит не за них, а потому, что такова его патура, потому что он не может не любить. Вот почему меня глубоко возмущают те господа, которые готовы умирать с голоду в каком-нибудь уголке Парижа, которые с каким-то сладострастием

¹⁰ Председатель продовольственной делегации Западного и Северного фронтов.

¹¹ С 1970 года автор статьи, по приглашению писателя, неоднократно подолгу гостил (исследуя материалы личного архива) в московской квартире и карацаровском доме Соколовых-Микитовых. Настоящий рассказ был записан зимой 1972 года (10 ноября—24 декабря).

ругают все русское и могут, не испытывая ни малейшего сожаления, прожить всю жизнь за границей на том основании, что в России удобств и комфорта меньше. Люди эти ненавистны мне: они топчут в грязь то, что для меня несказанно дорого и свято». ¹²

В 1922 году увидела свет книга Соколова-Микитова «Об Афоне, о море, о Фурсике и о прочем». В ней, отредактированной другом по эмиграции А. Н. Толстым, Соколов-Микитов поместил произведения, печатавшиеся ранее в периодике, разные по жанру (рассказы, очерки, сказки, зарисовки), по теме (быт монахов, морские рассказы, былицы о смоленской деревне, религиозно-мистические записки) и качеству. Некоторые произведения («Бедовое», «Вершки», «Вой») позднее не публиковались Соколовым-Микитовым. По признанию самого автора, они были данью времени, маловыразительными, но претенциозными «бедовками» и «снами», сказками-символами.

В первом, помещенном в книге цикле очерков, посвященных монастырскому быту, «деяниям» отшельников-монахов, — «Где птица гнезда не вьет» — Соколов-Микитов, противопоставляя благодатную и щедрую природу «Святой горы» замкнутости «затворников», раскрывает смысл их «благопристойной нравственности и воздержания».

В книге были напечатаны также рассказы, положившие начало «маринистике» в творчестве писателя («Кубрик», «Тартуш»). Написанные в легких полутонах, светло и живописно, они продолжали бунинскую традицию изобразительного очерка (например, «Воды многие»).

И все-таки наиболее выразителен и жизнен Соколов-Микитов, когда он обращается к своей сокровенной теме — теме деревни, открывавшей раздел сборника «На своей земле». Память родной земли у него значительно острее и мучительнее лирических воспоминаний о морских, по выражению автора, «счастливых и голубых» довоенных (1912—1914) путешествиях. В кратких поэтичных рассказах («Дубки», «Рыжие и вороные» и других) Соколов-Микитов уже в начале пути стал создавать свою неповторимую галерею крестьянских типов, которые позднее, в середине 20-х годов, откроют ему путь в большую литературу.

Книги «Об Афоне, о море, о Фурсике и о прочем», «Кузовок», «Сметана» и другие произведения, публиковавшиеся в периодике, приносят Соколову-Микитову известность в эмигрантских литературных кругах. «Алексей Толстой и Соколов-Микитов — сменовеховцы... — читаем в опубликованном очерке Б. Пильняка «Заграница», — оба они много написали — и хорошо. А. Толстой — два романа „Хождение по мукам“ и „Детство“, Соколов-Микитов — роман „Нил Мироточивый“ (вероятно, Пильняк имел в виду цикл рассказов «Где птица гнезда не вьет» из жизни монахов Старого Афона, — В. С.). Оба они модные в эмиграции писатели...» ¹³

Один из немногочисленных критиков Соколова-Микитова той поры, А. Яценко, справедливо предопределял, что «ясность, жизнерадостность и любовность его (Соколова-Микитова, — В. С.) темперамента позволяют надеяться, что из него выработается... писатель положительных и радостных сторон жизни». ¹⁴ Это свойство дарования, обогатившись новыми качествами, станет характерным для его творческой манеры.

Литературно известный и популярный в Берлине, не оторванный от родной почвы, Соколов-Микитов тяжело переносит заграничную жизнь, с весны 1922 года ничего не пишет и заболевает «тоской по родине» (IV, 462). Он просит Горького помочь ему вернуться в Россию.

¹² А. В. Половцов. П. И. Чайковский как писатель. Университетская типография, М., 1903, стр. 34—35.

¹³ Б. Пильняк. Заграница. Очерк. 9 апреля 1922 года (ЦГАЛИ, ф. 1692, оп. 1, ед. хр. 35, л. 6).

¹⁴ «Новая русская книга», Берлин, 1922, № 6, стр. 9.

Летом 1922 года виза была получена, и Соколов-Микитов с письмом Горького к Федину на пароходе «Шлезия» отбыл в Россию.

В беседах с автором этих строк, рассказывая о начале «писательства», Иван Сергеевич подчеркивал, что он никогда не относил себя к «сочинителям», ничего не выдумывал и все, что бы ни писал, брал из жизни, такой же естественной и сложной, как язык и характер русского народа. Поэтому, наверно, уже первые его книги отличались «безыскусственностью».

Богатейший языковой и образный, натуральный материал, включенный уже в первые произведения Соколова-Микитова (1915—1922), автора «военной летописи», русских сказок, морских и деревенских рассказов, был почерпнут из опыта собственной жизни, из раздумий над современностью, из живого народного устного творчества, в общении с русским народом; а у классиков XIX века и у своих современников он учился мастерству. Вот почему столь высоко оценивал его ранее творчество А. И. Куприн. «... Я прочитал обе Ваши статьи... — писал он Соколову-Микитову 3 декабря 1917 года. — Они мне очень понравились. Писать Вы можете, а, пожалуй, и хорошо». В другом письме Куприн поясняет свое понимание хороших писательских качеств молодого художника: «Однажды в печати я заявлю, что очень ценю Ваш писательский дар за яркую изобразительность, истинное знание народной жизни, за краткий, живой и правдивый язык. Больше же всего мне нравится, что Вы нашли свой собственный, исключительно Ваш стиль и свою форму; и то и другое не позволяет смешать Вас с кем-нибудь: а это самое дорогое. 1921. 22 VI. А. Куприн».¹⁵

* * *

Жизнь Соколова-Микитова на Смоленщине (1922—1929) — время, наиболее плодотворное для него.

Вернувшись в Россию, он удивлялся переменам, происходящим на родной смоленской земле. Позднее Соколов-Микитов вспоминал: «Вплотную наблюдал окружавших меня людей... видел, как на моих глазах ломается уклад и быт старой деревни, как на смену старому отжившему миру приходит мир новый» (IV, 430). Вместе с тем писателя поражало и «смешение веков» в смоленской деревне. «Деревня вернулась к старине, к сказкам, и странно перемешался век шестнадцатый с „двадцать первым“, — пишет Соколов-Микитов петербургским знакомым. — Тут у нас колдуны, сарафаны, посадки, вместе с этим — „ту-степ“ и „советская ойра“, короткие юбки; бабы вместо „красивый ситец“ говорят — „энергичный ситец“».¹⁶

В письме А. Н. Толстому в Берлин, возможно ускорившем возвращение последнего из эмиграции, Соколов-Микитов высказывает глубокий интерес к человеку пооктябрьской деревни. «... Здесь, в России, необык-

¹⁵ Личный архив И. С. Соколова-Микитова (курсив мой, — В. С.). Письмо А. И. Куприна от 22 июня 1921 года, опубликованное впервые более кратко и неточно Соколовым-Микитовым в очерке «Золотое сердце» (1964), позднее в том же виде перепечатывалось авторами статей и рецензий.

¹⁶ Письмо И. С. Соколова-Микитова к М. М. Шкапской от 12 ноября 1923 года (ЦГАЛИ, ф. 2182; оп. 1, ед. хр. 474; далее цитаты из писем к М. М. Шкапской, хранящихся в ЦГАЛИ, приводятся без ссылок на архив). Эпистолярное наследие Соколова-Микитова и его адресатов представляет для историков литературы неопределимый интерес, проливая свет не только на особенности жизни, быта, времяпрепровождения, но и открывая многое во взаимоотношениях поколений, литературных групп и группировок, позволяет более чутко сопоставить творческие искания некоторых писателей (например, Пришвина, Твардовского, Федина, Эренбурга и др.) с основными закономерностями развития советской прозы. Большинство писем Соколова-Микитова высокохудожественны, некоторые (например, к М. М. Шкапской) представляют собою почти завершенные рассказы.

новенно много прекрасных людей, — пишет он. — Особенно хороша молодежь, подростки — „тот берег“ (революция, как поток, расскла Россию на две России, на два берега — то, что было, и то, что будет). Чертовски ловки, умны, дерзки и смелы, на прежних сопляков ничуть не похожи. Но как изумительно настрожены и чутки, как жадно ловят каждое слово!

Всего о деревне и России разом не опишешь. Скажу лишь в двух словах: что прошло, тому не вернуться. Там, в Европе, еще душно, нечем дышать, — там может быть все, — кровь и гибель. Здесь это изжито — и всем духом ощущаю — дышать свободно! (как после грозы). Вас не зову, не маню, не соблазняю, но думаю твердо, что быть здесь — Это Ваш долг.¹⁷

Ни Соколов-Микитов, ни пережившие пореволюционные тяготы М. Пришвин, А. Толстой, Вяч. Шишков не верили в «погибель земли русской», которую предрекал в первые годы эмиграции их бывший «учитель» А. Ремизов; они верили в русский народ, в его нравственные силы и жизнестойкость. Размышляя о предмете общей привязанности русских писателей, Соколов-Микитов точно определил, кто ему дорог, о ком и о «чем нужно говорить, может быть кричать»,¹⁸ где главный, чистый сердцем и душой герой современности, в ком черпать примеры нравственности и доброты. Отвечая на этот вопрос, он заключает, что в России «всех переживет мужик, простой народ, — что его больше, что он физически и духовно здоровее, в нем больше соков... С нами живет наш кочановский пастух Прокоп, за всю жизнь не обидевший и единого человека, и о Прокопе в тысячу раз нужнее говорить... Россия там, где бедно и голо».¹⁹

Скептицизм и цинизм в изображении нравственных, интимных сторон жизни простого труженика, искаженное представление об «естественном человеке» (крестьянине), будто бы лишенном духовности, получившие распространение в литературе начала—середины 20-х годов, попытки увидеть в пореволюционной действительности прежде всего «пену», накипь вызывали у Соколова-Микитова протест и отвращение.

Повидав эстетствующую московскую «богему» начала—середины 20-х годов, Соколов-Микитов с радостью отмечает, что к нему не может пристать эта «гниль», его сердце противится мраку, потому что в себе самом он находит чистые родники. «Во мне есть детское внутри, — признается он. — Я все же светлей и тянет меня всегда к свету...»²⁰ Более того, Соколов-Микитов в воспевании светлого в жизни видел основу своего творчества.

В эти годы он, обладая довольно устойчивыми социально-нравственными убеждениями, найденной творческой проблематикой (жизнь деревни накануне и в годы революции), оказывал серьезное влияние на широко известных писателей. В этом отношении значителен, например, факт его творческих связей с Фединым.

К. А. Федин разделял отношение Соколова-Микитова к «богемной Москве», которая произвела на него «гнетущее впечатление».²¹ Он также размышлял о том, как отыскать ключ к новой реалистической литературной форме, которая бы помогла осмыслить действительность. «Здесь Эренбург читал вчера у Серрапионов, — сообщал он Соколову-Микитову в 1924 году. — Плохо. Ничего настоящего, все схемы, формулы, стилизация, плохой вкус, подделка.

¹⁷ Письмо И. С. Соколова-Микитова к А. Н. Толстому. В сокращенном виде напечатано в газете «Накануне» (Берлин) 15 октября 1922 года. Черновик — в личном архиве И. С. Соколова-Микитова.

¹⁸ Письмо И. С. Соколова-Микитова к М. М. Шкапской от 21 ноября 1923 года.

¹⁹ Письмо И. С. Соколова-Микитова к М. М. Шкапской от 26 июня 1925 года.

²⁰ Письмо И. С. Соколова-Микитова к М. М. Шкапской от 21 ноября 1923 года.

²¹ См. письмо К. А. Федины к И. С. Соколову-Микитову от 19 ноября 1925 года.

Ты прав, что нужно какую-то новую форму (тебе это слово не по душе, не в нем, однако, дело), может быть дневник. — Это лучше... Писать можно и о действительности — почему нет? Надо описывать не отношение наше к действительности, а *преломление* ее в нас, ее *самое* через паши души».

К. А. Федин нередко гостил у своего друга в деревенской смоленской глуши. Там дописывал он роман «Города и годы» (1924). Обогатившись впечатлениями деревни и общением с Соколовым-Микитовым, Федин создает в середине 20-х годов повесть «Трансвааль», рассказы «Тишина», «Утро в Вяжном» и «Пастух». Горький внимательно следивший за развитием дарования Федина, удивлялся его свежему «новому языку». 18 января 1925 года он писал Федину: «„Тишина“ — очень хорошо! Очень. В отношении языка — заметный шаг вперед, к точности, к экономии слова, а — главное — к своему языку, языку К. Федина».²²

По-видимому, эта похвала отчасти адресована и Соколову-Микитову, особенно если учесть, что сам Федин считал его «недосягаемым мастером русского слова»²³ и признавался, что именно Соколов-Микитов помог ему лексически обогатить свои произведения. «Ты знаешь, что я тебе обязан этой книгой, и говорить об этом нечего», — писал он Соколову-Микитову 15 января 1927 года о книге «Трансвааль». На титуле книги им сделана следующая надпись: «Брату моему, Ивану Сергеевичу Соколову-Микитову. Большею частью этой книги я обязан тебе, и если в ней я крошечку вырос, то и ростом этим тоже я обязан тебе, мой единственный друг». Стремление Федина к реалистическому изображению действительности не хотели принимать тогдашние литературные «теоретики», которые, ознакомившись, например, с «Тишиной», «были сбиты с толку: не могли уяснить себе *теоретически*» этого произведения, так же как вульгарно-социологическая критика тех лет не понимала многих произведений Соколова-Микитова. Тенденциозность «напостовских» оценок Соколова-Микитова порождала искаженное представление о его творческом облике. Лишь отдельные авторы статей в ту пору (Н. Смирнов) и в 40-е годы (Е. Серебровская, И. Арамилев) увидели в нем удивительно самобытного, очень русского писателя, никогда не отступавшего от принципов правдивости искусства.

Соколов-Микитов развивал одну из самых волнующих традиций отечественной литературы: от Радищева и Пушкина, Тургенева и Г. Успенского до Бунина и Куприна. Художественно исследуя русскую деревню, он, как и его великие предшественники, решал коренные социально-правовые и философские вопросы своего времени. Мера любви Соколова-Микитова к русской деревне, к многообразию ее быта и нравов является и мерой правды; в этой связи он говорил в 20-е годы: «Я пишу о деревне какова она есть, не измышляю, не расписываю... Вообще тема на полтора верста».²⁴

В этом он следовал художественным принципам любимого им С. Т. Аксакова, писавшего в 1857 году Ф. В. Чижову: «Заменить... действительность вымыслом я не в состоянии...» Или в другом письме к критику М. Ф. Де Пуле: «...могу писать, только стоя на почве действительности, идя за нитью истинного события...»²⁵

Художественный «документализм» Соколова-Микитова, как и у Аксакова, основан на достоверности, жизненности и естественности изображаемого.

²² «Литературное наследство», т. 70, 1963, стр. 487.

²³ Письмо К. А. Федина к И. С. Соколову-Микитову от 4 марта 1924 года.

²⁴ Письмо И. С. Соколова-Микитова к В. П. Полонскому от 7 мая 1927 года (ЦГАЛИ, ф. 1328, оп. 1, ед. хр. 323).

²⁵ Цит. по: Вопросы филологии, IV. Изд. Ленинградского университета, Л., 1974, стр. 124. Здесь мною публикуется ряд архивных материалов, приведенных выше.

Первые, написанные Соколовым-Микитовым в советской России в 20-е годы документально-художественные произведения, по жанру — рассказы-миниатюры, удачно названные «Былицами», по форме как нельзя лучше соответствовали тому быстро меняющемуся облику русской деревни переломной эпохи, мгновения жизни которой (были, былицы) воссоздал художник-поэт. Война и революция, отразившиеся на характере мужика и в песнях смоленских крестьян; отношение народа к частной собственности и к земле; влияние нэпа; мысли народа о новой власти, суде; семейные отношения; народные умельцы и народные промыслы; природа и ее связи с человеком; прошлое неотжившее и настоящее неустоявшееся — все это нашло воплощение в «записях», сделанных с натуры на своей земле, земле отцов и пращуров писателя.

В творчестве Соколова-Микитова «Былицы» явились как бы ступенью к более глубокому изучению русской деревни, проявившемуся в циклах рассказов «На речке Невестнице», «На теплой земле» и особенно в повестях «Елень» и «Детство».

* * *

В. М. Шукшин сказал мне как-то, когда речь зашла о современных рассказчиках, что у Соколова-Микитова настроение рассказа так сильно и изобразительно интенсивно и чисто, что хорошо и больно щемит сердце; его рассказы проявляют в душе самое движение чувств и мыслей, рождают светлую радость и сознание большого трагизма человеческой жизни.

Вообще же о рассказах Соколова-Микитова говорить трудно, как трудно говорить о чем-то общезначимом, понятном каждому, простом, как сама жизнь, и вместе — сокровенном. О них, например, не скажешь, так же как и о рассказах Платонова, что они интересны и занимательны. Они чаруют, как хорошая музыка, или рождают настроения, какие могут вызвать стихи А. Кольцова или Есенина. Читая рассказы Соколова-Микитова 20-х годов, создававшиеся одновременно с «Былицами», мы попадаем в волшебный мир, похожий «на истинное предчувствие жизни», существующее «в детском или юношеском сердце» (Платонов).

В лучших вещах циклов «На речке Невестнице», «На теплой земле» писатель осмысливает и разрабатывает серьезную и значительную тему — «человек и природа», а рассматривает он ее со стороны «человеческого сердца». Причем и тут он не боится неприукрашенной правды, замешанной и на радости, и на горечи, и на счастье, и на страдании.

«У тебя поразительное для наших дней качество, — писал Соколову-Микитову 3 октября 1925 года К. А. Федин, — говорить „из сердца“ и полным голосом... Они (москвичи, — В. С.) точно поражаются, что так можно писать, т. е. все „по правде“ и таким тоном». Оценки эти не случайны. Соколов-Микитов умеет видеть мужество, трудолюбие, доброту, бескорыстие, незлобивость цельного народного характера («Фурсик», «Пыль»), такие чистые, благородные душевные движения («Цыган», «Медовое сено», «На теплой земле»), такие дерзания ясного крестьянского ума и таланта («Дударь»), что невольно заражаешься его верой и мироощущением. В своих психологических повеллах Соколов-Микитов «берет за душу» глубиной, сокровенностью чувства, эмоциональной свежестью повествования. Показателен в этом отношении рассказ «Медовое сено» о нераскрывшейся человеческой красоте, несбывшейся любви, судьбе рано угасшей деревенской девушки. Чувством молчаливой пронзительной скорби, похожей на сухие слезы, трагическим сознанием неотвратимости смерти и одновременно ликованием жизни, солнца, света наполнен этот удивительно нежный рассказ.

Герой рассказов Соколова-Микитова формируется в природной, живой среде, его самосознание крепится постоянством общения с природой, которая ему понятна и близка, он интимно близок ей. «Как рассказать об этих, далеких теперь днях, когда в моем существе закладывалась переполнявшая меня радость жизни, — размышляет герой рассказа «Свидание с детством», и это же мироощущение проступает почти во всем творчестве художника. — С бьющимся сердцем ходил я по земле, украшенной зеленью и цветами... В детском моем одиночестве переполнявшие меня чувства находили страстное выражение. Помню: один бродил я в лесу среди пахучей листвы, пропускавшей золотые лучи летнего солнца. Счастье хлынуло мне в душу. Это был поток счастья, великой радости. Слезы душили меня. Я упал на землю и обнял ее, припал к ней грудью, лицом. Я поливал ее слезами, чувствовал ее запах — сырой, прохладный, давно знакомый мне материнский родной запах земли...» (IV, 438). Художник не ограничивается изображением эмоционального состояния героя, но ведет читателя к философским обобщениям. «Люди, не порывающие связь с природой, не могут почувствовать себя вполне одинокими» (I, 310), — говорит он в рассказе «На теплой земле» и далее утверждает мысль о природе как источнике силы и устойчивости человека в меняющемся мире.

Соколов-Микитов запечатлел в своих произведениях важнейшие черты народного характера, спокойное, уверенное крестьянское мироощущение, и, быть может, именно поэтому его рассказы так достоверны и правдивы.

Повестью «Елень» (1929) Соколов-Микитов отвечал на большой круг вопросов, поставленных в «Былицах», «На речке Невестнице», «На теплой земле», в частности и в рассказе «Пыль», связанных с историей формирования народного характера и развитием русской деревни.

В письме к В. П. Полонскому 10 февраля 1929 года Соколов-Микитов определял будущее содержание повести: «Я задумал изобразить прошлое и настоящее нашего лесового края, гибель прежних хозяев его и жизнь людей и зверей...»²⁶

«Елень» повествовала о той же русской деревне средней полосы, о какой писал И. Бунин. Однако близкая по теме и интенсивной образительности повесть Соколова-Микитова противоположна бунинской «Деревне», — она написана с большей близостью к русскому народу и верой в его будущее, подчеркивает здоровые начала в характере крестьянина, пронизана единым, всепроникающим чувством любви к родине. Главному герою «Елени», Фролу, эта любовь помогает пережить все тяготы жизни, глубже понять окружающий его мир природы, стать подлинным хозяином богатств хлудовских земель, лесного края. Без этой любви человек обречен на вымпране — такова одна из ведущих идей повести. Безразличие к природе, безразличие к судьбе родины ведут к отчуждению от народа; эти же мысли мы встретим позднее в произведениях многих советских прозаиков и поэтов (Шипков, Леонов, Пришвин, Паустовский, Пермитин, Солоухин, Вилкулов, Рыленков, Чивилихин, А. Иванов, Боков, Липатов, Белов, С. Воронин, Шукшин и другие).

Повесть «Елень», как и многие рассказы и очерки Соколова-Микитова 20-х годов, находится как бы на стыке социалистического и русского критического реализма. «Не умея смотреть в прошлое, мы не научимся видеть будущего», — неуклонно напоминал Соколов-Микитов своему читателю, особенно в 20-е годы. Он говорил, что «отжившая старина, пеплом сокрытые памятники, если они не истерты в пыль... служат как бы фоном, на котором с особенною четкостью видны контуры новой строя-

²⁶ ЦГАЛИ, ф. 1328, оп. 1, ед. хр. 323.

щейся жизни».²⁷ Своеобразная «деревенская летопись-эпопея», созданная им в 20-е годы, представляется современному читателю яркой картиной русской жизни, бережно сохраненной доброй рукою старого мастера, картиной, в которой отчетливо проявилась эволюция России в ходе сложной отечественной истории конца прошлого и более чем двух десятилетий нашего века. Его творчество 20-х годов, являющееся «живой связью, продолжением волшебной русской классики на почве победившей революции»,²⁸ значительно расширяет наши представления о развитии деревенской прозы в советской литературе пооктябрьского периода.

* * *

В. Г. Белинский глубоко ценил такую «морскую» литературу, которая, как он говорил, умела бы и «на тесном пространстве палубы» завязать «самую многосложную и в то же время самую простую драму». Ценность «морских» рассказов Соколова-Микитова, которых написано в 20-е годы более тридцати, и состоит в том, что они отвечают этому идейно-эстетическому требованию.

Маринистика расширяет проблематику его «деревенской» прозы (в ней освещены события с начала морской службы автора и до возвращения из Берлина, 1912—1922). Большая часть «морских» рассказов посвящена жизни русских матросов на кораблях, интернированных Антантой во время гражданской войны. Они связаны общим лейтмотивом — тоской матросов по деревенской России, психологически близки рассказам «деревенских» циклов; собственно «морская» тематика для Соколова-Микитова является лишь средством для изображения одной из сторон народной жизни. Флот и моряки — часть родной России, народа, который так любим художником. В его рассказах слышится грусть людей, оторванных от родного дома («Голубые дни», «Любовь Соколова», «Матросы» и др.): «Весь май море было тихое, голубые проходили над морем дни. И может, потому, что дни были теплы и тихи, что у человека весною свежа о земле память, бывало на пароходе не раз — поднимет от работы какой-нибудь из матросов свою светловолосую голову, уставится в голубое и, вспоминая далекую родину, вдруг молвит:

— Веселое, братцы, наше село! Земля у нас сахарная, мужики сытые, бабы круглые» (II, 49). В рассказе «Голубые дни» сформулирована мысль, характеризующая не только «морскую» тематику, но вообще все творчество Соколова-Микитова: «Человеку великая дана радость — видеть, знать и любить мир!..» (II, 55). Ведущий мотив в маринистике Соколова-Микитова созвучен его настроениям в 20-е годы. «Тянет меня всегда к свету, — писал он накануне нового 1924 года в письме к М. М. Шкапской, — недаром и путь мой клался на юг — к солнцу — к мраморам — к морю... И больше всего на свете я люблю звезды, а над морем звезды!»

В его рассказах можно с точностью установить непосредственно автобиографические черты, мотивы, ситуации, личный опыт Соколова-Микитова-матроса. Но содержание их не сводится, разумеется, только к биографии самого художника, оно гораздо шире и отражает существенные стороны жизни русского торгового флота в одну из важнейших эпох развития России — накануне империалистической войны и революции и в первые годы после нее. Вынесенная писателем из детских лет восторженная любовь к человеку родной среды в «Морских рассказах» становится как бы основой любви к труженику вообще, основой, приобщав-

²⁷ И. Соколов-Микитов. На пробужденной земле. «Советский писатель», Л., 1941, стр. 120.

²⁸ М. Дудин. Обыкновенное волшебство. В кн.: М. Смирнов. Щедрость сердца. Изд. «Детская литература», Л., 1970, стр. 6.

пей к великому братству людей («Туманный берег», «Чарши», «Ножи»). Национальное чувство становилось фундаментом интернационального.

Ему близки и понятны переживания и ирландского безработного, пришедшего «подкормиться» на русский пароход, и печальная судьба японского матроса Танаки, проигравшего в карты свои сбережения, и жизнь анатолийского крестьянина-бедняка, чем-то схожая с трудной долей мужика смоленской деревни, и злоключения африканских негров-грузчиков, пытавшихся бежать в красную Москву. По патриотическому, гуманистическому настрою маринистика Соколова-Микитова 20-х годов сродни традиции К. Станюковича, в изобразительном отношении она соревнуется с «морскими» очерками И. Бунина.

* * *

В повести «Чижикова лавра» (1926) Соколов-Микитов ставил в 20-е годы новую и очень важную проблему: человек и родина.

Заглавие повести соответствует названию, которое эмигранты дали дому при посольской церкви в местности Чизик, где они проживали: «...сами обитатели прозвали наш дом в насмешку Чижиковой Лаврой, по названию местности и по горькому нашему горю».²⁹

В основе ее сюжета — судьба человека, оказавшегося в силу обстоятельств оторванным от родной национальной стихии. Повесть навеяна впечатлениями от почти двухлетнего пребывания писателя за границей, скитаний по портовым ночлежкам Гулля и Лондона. В ней поставлены значительные социальные проблемы: патриотизм, война, лживость буржуазной демократии и христианская мораль.

«Симпатичная черта» героя «Чижиковой лавры» Ивана, которого критика сравнивала с героем романа Достоевского «Идиот», не в «невинности» или «всеизвинении», столь характерных для князя Мышкина, но в его любовном отношении к людям, к родине, его верности идеалам чистоты, и это несмотря на то, что люди к нему довольно равнодушны. Его любовь, переходящая в жалость, действительно трогательна и вызывает добрые чувства. «Рано меня стала понимать жалость и в такой силе, что высказать невозможно». «Я тоже, как и папаша, не переносу вла»,³⁰ — признается Иван.

К. А. Федин назвал «Чижикову лавру» одним из лучших произведений советской литературы той поры,³¹ М. Горький высоко оценил мастерство Соколова-Микитова в этой повести.³² Критикой же 20-х годов «Чижикова лавра» в основном не была понята. Соколова-Микитова упрекали в том, что герой его жалок, мировоззрение у него «не наше» и политический идеал расплывчат и неопределенен.

«Чижикова лавра» — страстное писательское раздумье о том высоком значении, которое имеет в жизни каждого человека родина, родная земля. Судьба героя еще раз подтверждала ту истину, что вне родины русский человек не может быть счастлив, и в этом автор повести видел психологическую особенность его характера, в этом пафос книги в целом. Психологическая достоверность, с какой писатель раскрывает внутренний мир героя, чистого и честного, его духовную связь с Россией, дающую ему силы пройти через испытания эмиграции, сохранив при этом человеческое достоинство, корсится в автобиографизме повести, в том, что прототипом главного героя отчасти был сам Соколов-Микитов.

²⁹ И. С. Соколов-Микитов. Чижикова лавра. ГИЗ, М.—Л., 1927, стр. 148

³⁰ Там же, стр. 64.

³¹ Письма К. А. Фекина к И. С. Соколову-Микитову от 3 октября 1925 года и 14 марта 1926 года.

³² М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 30, Гослитиздат, М., 1955, стр. 6.

Скромный и даже робкий герой Соколова-Микитова живет мыслью о «кровном родстве» людей, он постоянен в своей вере в человека, в свой парод, он не обладает качествами борца, ему не хватает умения разоблачаться в сложной политической обстановке, вызванной революцией в России.

Соколов-Микитов как бы расширял галерею положительных образов, включая в нее людей, сильных не особой сознательностью и идейными устремлениями — это к ним должно было прийти потом, а своим врожденным чувством патриотизма и нравственной чистотой.

Автор «Чижиковой лавры» всем ходом повествования, на примере своего «исобычного» для советской литературы середины 20-х годов героя утверждал глубинные гуманистические принципы новой литературы. Важность такого взгляда на проблемы эмиграции мы можем оценить лишь теперь — а ведь писателем он высказывался еще в начале 20-х годов. Вот еще один пример значения обильных впечатлений для вынесения глубоких суждений о жизни.

В целом же произведения Соколова-Микитова 20-х годов служат, по верному определению Ал. Горелова, «воспитанию живого чувства родины, нежности к России» и по праву должны быть выдвинуты на одно из первых мест в ряду классических повестей и рассказов молодой советской литературы.

В 20-е годы Соколов-Микитов вплотную подошел к современности. Углубленное внимание к прошлому стало для него, как и для многих других писателей (Пришвина, А. Толстого, Шишкова), подступом к осмыслению социальных путей развития советского народа.

* * *

И. С. Соколов-Микитов так изложил свои принципы творческой деятельности в 30-е годы: «Полагаю, что писатель должен хорошо знать свою страну, людей и вершащиеся в ней дела. Еще, быть может, не видано таких времен и эпох, когда каждое сказанное *правдивое* слово становится полноценным документом. Писатель должен быть *честным* (и, разумеется, свободным). Нужно писать так, чтобы книга жила не год, не два, а многие десятки лет, ибо то, что видим и переживаем мы, никто и никогда уж не увидит».³³

Это и другие высказывания Соколова-Микитова свидетельствуют о том, насколько органично было включение писателя в процесс преобразования родины. Еще до Первого съезда писателей он ориентировался на активное участие в жизни, на укрепление связи искусства с трудовой деятельностью народа и собственной жизнью и трудом являл пример такой связи.

В конце 20-х и в 30-е годы Соколов-Микитов много странствует, и впечатления от поездок, в частности по странам Европы, где некогда писатель уже побывал, находят отражение в рассказах «Голландский берег» (1930), «Путь кораблей» (1929), «Тайфун» (1929), «Катастрофа» (1934) и других; а дневники поездок по нашей стране становятся основой очерковых «путевых поэм», которые писатель поместил в книге «На пробужденной земле» (1941), как бы подводившей итог его работы за прошедшее десятилетие. Участие в арктических экспедициях дает ему материал для очеркового цикла «Белые берега» (1930—1932), где автор впервые в советской литературе осмысливает «действия человека» в открывшемся ему повом природном мире Крайнего Севера.³⁴ Принимаясь за «арктическую

³³ И. С. Соколов-Микитов. Автобиография. 1 июля 1932 года (ЦГАЛП, ф. 1624, оп. 2, ед. лр 35).

³⁴ И. С. Соколов-Микитов стал (по свидетельству автора) прообразом главного героя «Повести о лесах» К. Паустовского, писателя Леонтьева. В этой повести рас-

тему», Соколов-Микитов ставил цель реалистически изобразить «Лицо Арктики»;³⁵ он записывал: «Трудно, быть может невозможно, писать о замечательных красотах Арктики стилем ее первых исследователей...» (II, 346; курсив мой, — В. С.). Вот почему русский Север Соколова-Микитова лишен традиционной «экзотики»; автор избегает нарочито «морской» терминологии, не рисует морских «ландшафтов», окрашенных в самые эффектные, но весьма малоубедительные тона; он показывает «торжество жизни там, где видели лишь мертвую пустыню»,³⁶ а через несколько лет дело его продолжит «Обыкновенной Арктикой» (1940) Б. Горбатов.

Значительнейшим произведением 30-х годов явилась очерковая повесть Соколова-Микитова, также навеянная арктическими впечатлениями, — «Спасание корабля» (1934), которая была написана по совету И. В. Сталина, ранее, в беседе с ее автором, интересовавшегося подробностями работы эпроновцев, трагической гибелью парохода «Руслан», его команды; «Спасание корабля» отредактировал М. Горький.

Писатель, участник экспедиции по спасению «Малыгина», свидетель гибели руслановцев и «тягчайшей работы в Арктике», рассказывает в своей повести о том, как в «страшной, пустынной, мертвой земле» Заполярья, в Ледовитом океане, в условиях полярной зимы живут и трудятся люди, «превратившие каждый миг своей жизни в движение и напор».

Социально-бытовой документализм, оказавшийся ранее столь уместным в военных очерках (1915—1916), в рассказах-миниатюрах о Смоленщине первых пореволюционных лет («Былицы») и рассказах о деревне («На теплой земле», «На речке Невестнице»), помогает художнику передать «всю выносливость и стойкость русского человека» (II, 405), воодушевленного «общей волей к победе», помогает понять, как «радость достижения этой победы отсекает ничтожное в человеке» (II, 436).

Для творческих поисков писателя в 30-е годы вообще (как и для Пришвина, Паустовского, Горбатова, Тихонова, Шергина, Вс. Лебедева, С. Бородина и других) было характерно стремление к раскрытию необыкновенного, высокопоэтического в обыденном труде.

Достоверное изображение действительности в очерках Соколова-Микитова сопровождается глубокими раздумьями о жизни и людях, историческими экскурсами и лирическими картинками. Очерки перерастают в своеобразную повесть о героических буднях 30-х годов. В «путевых поэмах» художник утверждал новую эстетику природы, основанную не на пассивном созерцании и любовании ее красотой, а на разумном творческом подходе к ней.

В 30-е годы Соколов-Микитов был одним из тех писателей, которые обогащали очерковые формы. Он разрабатывал научно-художественный очерк («Водолазы»), художественно-документальную повесть («Спасание корабля»), путевую прозаическую поэму («Белые берега», «Ленкорань», «У синего моря», «В горах Кавказа», «На пробужденной земле» и другие).

Как очеркист Соколов-Микитов проделал большой и сложный путь, выйдя в 30-е годы к принципам Горького, считавшего очерк активной формой жизнепереустройства. В различных историях советской литературы много говорится о поездках писателей по стране, о целых писатель-

сказывается о человеке, всю жизнь ищущем свою «журавлиную песню», свою тему. В образе Леоптьева К. Паустовский верно отразил многое из того, о чем действительно в те годы думал и мечтал Соколов-Микитов, на что были направлены его творческие поиски. Главным в этих мечтах и поисках, как подметил автор «Повести о лесах», было «описание» и, добавим от себя, познание России.

³⁵ Так назван раздел цикла «Белые берега».

³⁶ Д. М. Едриш. «Сквозь миллионы глаз...» «Вопросы литературы», 1961, № 11, стр. 89.

ских бригадах, выезжавших в Среднюю Азию, на Урал, Дальний Восток и Закавказье. Но по какому-то странному недосмотру замечательное очерковое творчество И. С. Соколова-Микитова, для которого эта форма писательской работы (поездки, творческие командировки, экспедиции) являлась чуть ли не основной, все еще выпадает из поля зрения советских литературоведов.

Без учета действительного богатства очерковой, публицистической и новеллистической деятельности писателя невозможно во всей полноте осмыслить вклад, внесенный им в познание социалистического переустройства страны в годы предвоенных пятилеток.

* * *

Великая Отечественная война настигла Соколова-Микитова на севере Новгородской области. Лето, осень и голодную зиму 1941 года писатель прожил там, лишь в июне 1942 года он был эвакуирован на Урал, где поселился сначала в Перми, а затем перебрался в деревню Субботино, вблизи районного центра Оса.

Еще в конце 1941 года Соколов-Микитов обдумывал план книги о партизанах Новгородчины и Ленинградской области и пытался добиться направления для сбора материала в одно из партизанских соединений. Не оставляет он своего намерения и в эвакуации, отправляя в разные инстанции, в том числе в Президиум Союза писателей М. М. Шкапской, занимавшей ответственный пост, заявления и просьбы. «Сегодня я посылаю заявление в Президиум Союза писателей о своем намерении написать книгу рассказов о красных партизанах Ленинградской области... — общал он 4 июля 1942 года М. М. Шкапской. — Среди людей, о которых мне хочется рассказать, много охотников, следопытов, близко связанных с природой. Это мой материал и моя тема... Я хотел бы взяться за работу. Для этого мне нужна срочная помощь. Прежде всего для сбора материалов необходимо еще раз побывать в прифронтовых районах Ленинградской области: в Валдае, Боровичах, Тихвине. Я прошу Союз оказать мне содействие в организации поездки в эти районы, выслать соответствующие документы... Крепко надеюсь, что не откажете помочь мне».

К сожалению, намерения Соколова-Микитова не осуществились, и книга о партизанах написана не была.

За время эвакуации Соколов-Микитов подготовил и сдал в Пермское издательство сборник рассказов и очерков «Над светлой рекой». Там же им были написаны очерки о детях, эвакуированных из Ленинграда («Счастье маленького Сережи», «На земле», «День Евдокии Ивановны»).

* * *

Внешне тематика произведений Соколова-Микитова и в годы войны, и в послевоенный период как будто мало изменилась. Но внутренне она существенно обогатилась.

В первые годы после войны были у Соколова-Микитова новые дальние путешествия, запечатленные в рассказах и очерках («У синего моря», «Из таймырского дневника», «На родине птиц»), а к началу 50-х годов он вновь возвратился к «деревенской» теме, воспоминаниям детства и молодости. Были значительно дополнены и переработаны многие ранние книги, созданы новые рассказы. Так, повесть «Детство» появляется в однотомнике «На теплой земле» (1954) как бы заново написанная (в ней на восемь глав больше, чем в издании 1931 года). Кстати, «Детством» Соколов-Микитов собирался открыть большое автобиографическое повествование. По этому поводу в автобиографии 1932 года он записал следующее: «... период самого раннего детства мною описан в повести „Детство“, которая явля-

ется главою книги о замечательной жизни человека, начавшего сознательное существование в эпоху вымирания старого мира, пережившего войну, революцию и продолжающего жить. Трагедия этого человека в том, что он многое помнит». ³⁷ В этих словах не только содержание повести как одной из глав «книги о замечательной жизни человека» русской земли, но и образ повествователя, «одного из миллионов русских людей, не обласканного судьбою и счастьем», который всегда чувствовал неразрывную связь с живой Россией, «видел доброе и злое, исчезающее, что можно было жалеть и любить» (IV, 435). «Я сам был Россия (курсив мой, — В. С.), человеком с печальной, нерадостной судьбою... — говорит о себе герой из рассказа «Свидание с детством». — Лучшую пору жизни моей — детство — провел я в деревне. И с этой драгоценной порою связано все, что есть во мне лучшего. Все, что окружало меня, было наполнено особенным, русским, простым, добрым духом» (IV, 435). Рассказ этот, вместе с другим — «На теплой земле», продолжает тему детства, являясь как бы эпилогом повести. «Детство» не изолировано и от предшествующих, и от последующих произведений писателя, более того, оно вбирало темы и мотивы других его вещей, начиная с рассказа «Фуршик» и кончая повестью «Елень». Тут объединены темы ранних рассказов, переживания и размышления, волновавшие творческое воображение художника на протяжении многих лет литературной деятельности.

Любовь, смерть, власть воспоминаний детства и юности в душе человека, очарование родной природы, тайны народных ремесел и народного творчества, поэзии и сказок, долг и призвание художника, его отношение к народу — все это и многое другое находит место в «Детстве» и некоторых рассказах из цикла «На теплой земле».

Повесть Соколова-Микитова о детстве примыкает к известным автобиографическим произведениям русских классиков; она является в нашей литературе, пожалуй, последним классическим творением русского художника, повествующего о детстве, протекавшем в 90-е годы прошлого века.

В художественно-мемуарной литературе эта повесть ближе всего стоит к «Детским годам Багрова-внука» С. Т. Аксакова, вместе с тем ей сродни и бунинская «Жизнь Арсеньева». Соколов-Микитов исследует великое таинство — зарождение и развитие творческой личности, он показывает личность в процессе ее внутреннего созревания, накопления духовного опыта и окружающий и принимающий ее в свое лоно мир (история, действительность, природа): «Когда рассказываю о жизни и судьбе мальчика с открытою светловолосою головою, образ этот сливается с представлением о моей родине и природе» (1, 317).

«Синий, звучащий, ослепительный мир» (I, 19), тепло материнской любви, добрые отношения с людьми определили позицию сначала героя повести (Вани), а впоследствии умудренного опытом старого писателя («Свидание с детством»), утвердили в художественной личности светлое представление о русском народе. «...Окружавшим меня простым людям, русской родной природе обязан я лирическим свойством моего таланта» (IV, 420), — признается писатель на склоне лет. Сама деятельность художника осознается им как доброе дело. ³⁸ В этом одна из национальных характеристик, сближающая Соколова-Микитова с «одним из самых русских писателей России» С. Т. Аксаковым, который сумел проникнуться «детски чистой простотой, безыскусственностью и прямодушием» (Короленко), давшим ему возможность раскрыть душу ребенка изнутри, в процессе ее непрерывного развития и обогащения.

³⁷ И. С. Соколов-Микитов. Автобиография. 1 июля 1932 года (ЦГАЛИ).

³⁸ И. Соколов-Микитов. Писательство — доброе дело. «Вопросы литературы», 1969, № 6, стр. 132—133.

Воспоминания детства для Соколова-Микитова были подобны прикосновению к теплой родной земле. Создание образов простых деревенских людей упрочивало и окончательно утверждало веру писателя в силу русского народа, его жизнестойкость и душевную красоту.

Лейтмотивом повести «Детство» является любовь, переходящая в жалость, горячую радость сопереживания, сопричастности. «Чувство жалости, которое я испытывал к людям, — была любовь, — признается герой повести. — Чем сильнее, мучительнее была эта любовь, острее испытывал я чувство жалости, захватывавшее меня почти с невыносимой силой. Любовь и была тот сказочный плотик, на котором, минуя опасности, свершал я многолетний жизненный путь» (I, 50).

Это же самосознание присуще героям других его повестей и рассказов. Поставив вопрос об истоках этого самосознания в «Чижиковой лавре» («Откуда человеку такая жалость? Больней это большой боли» — I, 186), в «Детстве» Соколов-Микитов исследовал формировавшую героя среду (русское крестьянство) и пришел к выводу, что эти истоки — в самом характере русского народа, национальной психологии; писатель утверждает в повести, что любовь-жалость является особенной чертой русского национального характера вообще.

Во всем творчестве Соколова-Микитова заметно стремление убедить читателя, что «разум обретает ценность лишь тогда, когда он служит любви»,³⁹ пробудить в читателе высокую ответственность перед человечеством, перед родной землей — в этом стремлении, как известно, Соколов-Микитов не был одинок в советской литературе.

В «Детстве», так же как ранее в повести «Елень», отразились философские взгляды писателя, его мировоззрение, раздумья о жизни русской деревни на рубеже XIX—XX веков; здесь Соколов-Микитов утверждал идеал гармоничной личности в сфере прекрасного: народного искусства, природы.

Гуманистическая направленность таланта Соколова-Микитова в повести «Детство», рассказах «На теплой земле» и «Свидание с детством» значительно обогатила в советской мемуарно-художественной прозе тему «формирования человека-художника», предвосхищая вместе с «Кащеевой цепью» М. Пришвина сложную этическую и нравственную проблематику книг, появившихся в 60-е годы. Может быть, имея в виду все это, А. Твардовский по праву относил «Детство» к «ряду классических автобиографических повестей русской литературы»,⁴⁰ а Н. Рыленков рассказы Соколова-Микитова о деревне называл «настоящим поэтическим словом о нашей деревне, о ее людях».⁴¹

* * *

Большую часть года (с начала 50-х годов) Соколов-Микитов обычно проводил наедине с природой, в карачаровской лесной тишине. О своем житье-бытье в это время он рассказал в «Карачаровских записях»: «Мы поселились в Калининской области после тяжелого события, потрясшего нашу семью».⁴² «С охотничьим ружьем за плечами я обошел ближние

³⁹ Антуан де Сент-Экзюпери. Сочинения. Изд. «Художественная литература», М., 1964, стр. 397.

⁴⁰ А. Т. Твардовский. О родине большой и малой. В кн.: И. Соколов-Микитов, Сочинения в двух томах, т. I, Гослитиздат, М., 1959, стр. 6.

⁴¹ Н. Рыленков. На теплой земле. (О творчестве И. Соколова-Микитова). В кн.: И. Соколов-Микитов. Былицы. Смоленское книжное изд., 1962, стр. 168.

⁴² И. Соколов-Микитов. Избранное. Изд. «Московский рабочий», 1970, стр. 382 (далее ссылки на это издание в тексте приводятся сокращенно: Избр.). «Тяжелое событие» — 15 сентября 1951 года на Комсомольском озере Карельского перешейка утонула двадцатитрехлетняя дочь писателя. Ранее Соколов-Микитов похоронил двух своих дочерей: девяти и шестнадцати лет.

лесные уголья, путешествовал в лодке по Волге. Мне довелось побывать в глухих местах Оршанского моха, на Петровских озерах, куда не всякий год может проникнуть неопытный человек. Я знакомился с молодыми и старыми людьми, слушал их рассказы, любовался природой. Живя в Карачарове, написал я несколько небольших рассказов, в которых изображена близкая моему сердцу родная природа» (Избр., 379).

В «карачаровский период» Соколов-Микитов выступил и как мемуарист, и как критик. Его «Свидание с детством» (1965) и «Автобиографические заметки» (1950—1970) дают неопенимый материал для биографии автора. «Давние встречи» (1964—1975), книга воспоминаний, писавшаяся автором до последнего дня жизни, содержит портретные очерки М. Горького, И. Бунина, А. Куприна, А. Толстого, М. Пришвина, К. Федина, В. Шишкова, А. Грина, О. Форш, А. Твардовского, полярного исследователя П. Свирненко, художника и ученого Н. Пинегина, натуралистов Э. Сватоша и Н. Зворыкина и др., а также критические статьи об С. Т. Аксакове, Г. Д. Торо, В. Бианки, Фарли Моуэте, В. Солоухине, — дают представление о литературных вкусах, мировоззрении и позиции самого писателя.

В Карачарово приезжают литераторы, путешественники, зоологи, полярные исследователи, нередко наезжают и гостят в Карачарове друзья Соколова-Микитова. Здесь Твардовский пишет и читает «первейшему ценителю» поэму «За далью—даль». Вместе с Соколовым-Микитовым Твардовский совершает в середине 50-х годов поездку в глухие Оршанские мхи, о которой рассказал старый писатель в своих «Карачаровских записях». Многие главы романа «Костер» обдумывал и рассказывал «старому, доброму другу Ване»⁴³ К. А. Федин, живя в Карачарове.

В 50—60-е годы много было создано Соколовым-Микитовым новых рассказов, и это несмотря на то, что в это время у него ухудшается зрение, а вскоре он оказывается в полной темноте. «Писать он не может, не видит строчек, — рассказывает в повести «Родословная» Г. Горышпин, посетивший Соколова-Микитова в Карачарове в 1968 году. — Но память его светла. Вращаются диски записывающего аппарата. Звучит над столом густой глуховатый голос. Ложатся на ленту слова. В очередных номерах журналов мы читаем новые рассказы Ивана Сергеевича Соколова-Микитова: „Галки“, „Лебеди“, „Ласточки“, „Воробы“, „Журавли“. И разглаживаются морщины на наших нахмуренных озабоченных лбах. Мы чувствуем беспричинное, безымянное счастье. Мы, дети земли...»⁴⁴

Жизнь среди природы на протяжении многих лет, благодатная для природолюбца, охотника, способствовала художественным поискам и находкам Соколова-Микитова в 50—60-е годы, когда создавались его великолепные рассказы-миниатюры. О временах года, о цветах, охоте, повадках зверей, травах, утренних и вечерних зорьках в лесу, о птицах он пишет с глубоким проникновением в тайны природы. Большинство этих рассказов вошло в сборник «У светлых истоков» (1969). Они сочетают в себе научность и художественность, столь характерные для таких природолюбцев-натуралистов, как Аксаков и Пришвин, Мензбир, Богданов, Кайгородов. Здесь воплощено многое из того, что накопил писатель за многолетнюю жизнь в природе: наблюдения над причудливым бытом птиц и зверей (раздел «Звуки земли»), жизнь леса («Русский лес»), волнующие картины охоты («Рассказы старого охотника»), записи о памятных путешествиях по «краю земли» («Из таймырского дневника», «У синего моря»), философские размышления («Из записной книжки»), где особенно ярко отразилась любовь художника к природе как отблеск глубо-

⁴³ Письма К. А. Федина к И. С. Соколову-Микитову изобилуют такими обращениями.

⁴⁴ Глеб Горышпин. Родословная. «Аврора», 1969, № 2, стр. 13.

чайшей любви к людям. «Никогда, никогда не должно быть праздным сердце, — размышляет в эти годы Иван Сергеевич. — это самый тяжкий порок. Полнота сердца — любви, внимания к людям, природе — первое условие жизни, право на жизнь» (Избр., 496).

Рассказы, скрепленные автором тематически в единые циклы — «Цветы леса» (1964), «Лесные картинки» (1964), «Звуки земли» (1967—1968), «Русский лес» (1969), как и появившийся еще в 1922 году сборник «От весны до весны» и многие отдельные рассказы-миниатюры художника о русской природе, наполняют его творчество тем особым жизнеутверждающим значением, которое М. Горький назвал некогда «геооптимизмом».

Какой-то весенней упоенностью, радостью пробуждения и счастья веет от прозаических поэм-миниатюр, главным героем которых являются «теплая земля» и «солнце», живущие вместе с человеком жители леса.

Удивленный весенним пробуждением природы, добрый человек записывает в записную книжку свои чувства и раздумья, и эти строчки из блокнота художника становятся первыми в очередной поэме-миниатюре, воспевающей весну, пришедшую в полесную Россию: «В лесу точно кто-то проснулся, смотрит голубыми глазами. Смоляно пахнут ели, и от множества запахов кружится голова. Первые подснежники раздвинули своими зелеными лепестками слежалый прошлогодний лист. В эти дни тело берез наливается сладким соком, ветки буреют и набухают почки, а из каждой царянины сочатся прозрачные слезы. Самый час пробуждения наступает неуловимо. Первая — ива, а за нею, отведешь невзначай глаза, — весь лес стал зеленым и нежным» (IV, 314—315).

В описании времен года Соколов-Микитов обнажает в природе *человеческое*, национальное, сокровенное. Подобно человеку, грустит осенью его лес: «Особенно красив и печален русский лес в ранние осенние дни... Что-то грустное, прощальное слышится и видится в осеннем лесу» (Избр., 422). Или: «Сегодня первый осенний золотой день. Высокое небо, прозрачный воздух. Церковка на том берегу реки, как на картинке. Третьего дня ходил в лес, на охоту. Присел под березкой на опушке. Чудесный пейзаж — такой грустный. Русские просторы, русская печаль. Вот откуда печаль русской песни, от которой хочется плакать. Пролетели журавли, сбившись со строя, сделали в небе круг. И еще острее чувство утраты. Боже, как знакомо это с самого детства. Поколения русских детей прощались с отлетающими журавлями, таинственно манящими наши души в счастливые теплые страны. И я смотрю на отлетающих журавлей с чувством острой тоски» (Избр., 495).

Эти волнующие «последние песни» старого художника — о смерти и жизни, о ценности ее, о неизменном человеческом жизнелюбии. Однажды задумавшись о прошедшей очень трудной своей жизни, Соколов-Микитов скажет: «Стою, как старое дерево у дороги. Уж давным-давно выжжена вся сердцевина, ветер подует — и капут. А все еще зеленеет веточка, теплится жизнь. Зачем и кому нужна эта зеленая веточка?» (Избр., 495). «Веточка» — живое творчество, продолжение жизни, молодость русского народа, лесное цветение, весеннее возрождение природы, возвращающее человека к *новому* началу начал, и есть «истинное предчувствие жизни», существующее «в детском или юношеском сердце»: «Как освещенная солнцем радостная зеленая поляна, далекое видится детство» (Избр., 494). «Веточка» эта для художника залог бессмертия его книг, залог их вечной молодости.

* * *

Поэт в прозе, крупнейший новеллист и очеркист современности, замечательный детский писатель, знаток природы и сокровищ фольклора — в такой щедрости развернулся коренной русский талант Ивана Сергеевича Соколова-Микитова в истории отечественной литературы. Значение его

книг в том, что в них очень своеобразно запечатлены прогрессивные тенденции русского гуманизма, перенесенные на почву современности, вместе с тем в них прослеживается органичное движение реализма прошлого века к социалистическому.

Все это, как справедливо подчеркнул в статье «Рассказ и рассказчик» С. Залыгин, «не консерватизм, не эпигонство и тем более не предвзятость, а в определенном смысле это — новизна. Потому что возрождение и развитие традиций в новых условиях, когда успело уже сложиться и такое мнение, что эта традиция иссякла, навсегда изжила себя, что ей нет больше места, что она уже не в силах вызвать в нас, таких современных и сегодняшних, живого, злободневного интереса, — это тоже новаторство, и еще какое!»⁴⁵

Это был замечательный и скромный русский художник, не терпевший суетливости, не прилаживавшийся «к сезонам»⁴⁶ литературной моды. Его книги доставили нам «радость знакомства с одним из самобытнейших и неподдельных талантов нашей литературы».⁴⁷

⁴⁵ С. Залыгин. Литературные заботы. Изд. «Современник», М., 1972, стр. 130.

⁴⁶ Письмо И. А. Бунина к Н. Д. Телешову от 16 июля 1900 года («Литературное наследство», т. 84, кн. 1, 1973, стр. 514).

⁴⁷ А. Твардовский. Статьи и заметки о литературе. Изд. 3-е, «Советский писатель», М., 1972, стр. 18.



ОБСУЖДАЕМ ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИИ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В. В. БУЗНИК

О ПРОБЛЕМАХ И ПРИНЦИПАХ ПОСТРОЕНИЯ ИСТОРИИ РУССКОЙ СОВЕТСКОЙ ПОЭЗИИ

Современное литературоведение обратилось к созданию обобщающих работ по истории советской литературы. Уже написаны книги о развитии жанров русской художественной прозы пореволюционной эпохи.¹ В настоящее время Институтом русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР готовится двухтомный коллективный труд «История русской советской поэзии». Его завершение планируется на конец 70-х годов. Это будет первая фундаментальная работа, посвященная систематическому научному исследованию поэтического творчества советской России.

Главная цель двухтомника — представить в историческом аспекте общее направление развития советской поэзии от Октября до настоящего времени, выявить закономерности этого процесса и, показав неповторимость многих и разных поэтов, раскрыть идейно-стилевое богатство поэтической жизни нового, рожденного революцией мира.

Почва для создания «Истории...» может считаться основательно подготовленной. Особенно значительны в этом отношении научные достижения последних десятилетий. На протяжении в основном 60—70-х годов появились проблемные исследования в области теории, а также истории советской литературы, авторами которых (М. Б. Храпченко, А. С. Бушмин, А. И. Метченко, Н. К. Гей, В. Р. Щербина и др.) разработаны такие важные для изучения поэтического развития вопросы, как художественный метод социалистического реализма, гуманизм и литература, преемственность, творческая индивидуальность, стилевое своеобразие, периодизация, становление реализма в советской литературе, литературные направления и идеологическая борьба и др.

Немало сделано и в изучении творчества отдельных поэтов. Имеются в виду прежде всего новые книги, статьи о Блоке, Маяковском, Есенине, Ахматовой,² авторы которых смело углубились в сложную неоднозначность изучаемых поэтических миров.

За последние годы существенно раздвинулись рамки, обогатилось содержание и общей картины поэтического развития советской эпохи. Коллективными усилиями критиков и литературоведов в нее полноправно включены не только многие имена, в прошлом обойденные вниманием, но и целые творческие направления, одни из которых (как, скажем, «крестьянская поэзия» 20-х годов) ранее оценивались в основном скеп-

¹ История русского советского романа, кн. 1—2. Изд. «Наука», М.—Л., 1965; Русский советский рассказ. Очерки истории жанра. Под ред. В. А. Ковалева. Изд. «Наука», Л., 1970; Современная русская советская повесть. Под ред. Н. А. Грозновой и В. А. Ковалева. Изд. «Наука», Л., 1975.

² Б. Соловьев. Поэт и его подвиг. Творческий путь Александра Блока. М., 1973; А. И. Метченко. Маяковский. Очерк творчества. М., 1964; П. Ф. Юшин. Сергей Есенин. Идеино-творческая эволюция. М., 1969; А. И. Павловский. Анна Ахматова. Очерк творчества. Л., 1966.

тически, другие (как, например, молодая поэзия конца 30-х — начала 40-х годов) до 60-х годов почти не изучались.

Уже имеется опыт анализа и отдельных периодов истории советской поэзии (20-е и 30-е годы; Отечественная война; современный этап),³ и отдельных жанров (лирика, поэма),⁴ а также некоторых региональных «гнезд» (типа «смоленской школы») и поэтических поколений (военное поколение).⁶

Созданы книги, где советская поэзия рассматривается с точки зрения таких важных проблем, как поэзия и фольклор, межнациональные связи, поэтическая индивидуальность,⁷ традиции и новаторство.⁸

Были выпущены сборники литературно-критических статей, принадлежащих перу видных критиков и литературоведов и вобравших в себя опыт многолетнего наблюдения над процессами и явлениями советской поэтической действительности.⁹

Трудно переоценить значение появившихся за последние годы статей, книг о поэзии, написанных самими поэтами — Н. Тихоновым, А. Твардовским, М. Исаковским, А. Прокофьевым, А. Сурковым, Н. Асеевым, Вас. Федоровым, М. Лукониным, Р. Гамзатовым, В. Луговским, С. Наровчатовым, Н. Грибачевым, М. Дудиным, С. Васильевым и многими другими. Можно без преувеличения сказать, что вся эта «проза про поэзию» (С. Васильев) составляет как бы своеобразную теорию нашей поэзии, является выражением эстетики советского поэтического творчества.¹⁰

В изданиях типа «Библиотеки поэта», «Литературного наследия», в выходящих начиная с 1958 года ежегодниках «День поэзии» собран богатый фактический материал. В специальных разделах новейших «Историй русской советской литературы»,¹¹ а также в популярных кратких

³ А. С. Карпов. Стих и время. Проблемы стихотворного развития в русской советской поэзии 20-х годов. М., 1966; А. И. Павловский. Русская советская поэзия в годы Великой Отечественной войны. Л., 1967; А. Абрамов. Эпос и лирика периода Великой Отечественной войны. М., 1974; И. Л. Гринберг. Современная лирическая поэзия. М., 1971; В. Ф. Огнев. Становление таланта. Статьи о поэзии. М., 1972.

⁴ В. В. Бузник. Лирика и время. Л., 1964; А. Н. Лурье. Поэтический эпос революции. Л., 1975.

⁵ А. В. Макадонов. Очерки советской поэзии. Смоленск, 1960.

⁶ Л. И. Лазарев. Поэзия военного поколения. М., 1966.

⁷ П. С. Выходцев. Русская советская поэзия и народное творчество. М.—Л., 1963; В. Шошин. Поэт и мир. М.—Л., 1966; А. Михайлов. Лирика сердца и разума. (О творческой индивидуальности). М., 1965.

⁸ Русская советская поэзия. Традиции и новаторство, т. I. Изд. «Наука», Л., 1974.

⁹ Ан. Тарасенков. Поэты. М., 1956; А. Макаров. Поэзия. Идущим во след. — Полемика. Сборник статей. М., 1969.

¹⁰ Н. Тихонов. Писатель и эпоха. Выступления, литературные записки, очерки. М., 1972; А. Твардовский. О литературе. М., 1973; М. Исаковский. О постах, о стихах, о песнях. М., 1968; А. Прокофьев. Свет поэзии. М., 1975; А. А. Сурков. Голоса времени. Заметки на полях истории литературы. 1934—1963. М., 1965; Н. Асеев. Зачем и кому нужна поэзия. М., 1961; В. Федоров. Наше время такое... О поэзии и поэтах. М., 1973; М. Луконин. Заметки о поэзии. М., 1975; Р. Гамзатов. Верность таланту. М., 1970; В. Луговской. Раздумье о поэзии. М., 1960; С. С. Наровчатова. Атлантида рядом с тобой. Критика, полемика, размышления. М., 1972; Н. Грибачев. Полемика. Статьи и заметки о литературе. М., 1963; М. Дудин. Цикламены по поколе. М., 1967; С. Васильев. Проза про поэзию. М., 1967; К. Ващенко. Непонятливая Лика. О поэзии и поэтическом искусстве. М., 1966; Е. Долматовский. Из жизни поэзии. М., 1967; В. М. Ипбер. За много лет. М., 1967; А. Коваленков. Хорошие и разные. М., 1962; С. Я. Маршак. Воспитание словом. Статьи, заметки, воспоминания. М., 1964; С. В. Михалков. Моя профессия. Статьи, выступления, заметки. М., 1962; Н. И. Рыленков. Традиции и новаторство. Статьи о поэзии. М., 1962; В. М. Саянов. Статьи и воспоминания. Л., 1958.

¹¹ История русской советской литературы в четырех томах. Изд. «Наука», М., 1967—1971; История русской советской литературы. Под ред. П. С. Выходцева. Изд. «Высшая школа», М., 1974.

«Очерках развития советской поэзии»¹² намечены общие черты поэтического процесса нашей эпохи, представлены литературные портреты наиболее крупных поэтов.

Моментом, благоприятствующим сегодня работе над «Историей...», является, наконец, сам стиль современного литературоведения с его склонностью преодолевать инерцию сухих, прямолинейных суждений, прибегать к сложной ассоциативности понятий, и к метафорической образности языка, и к лиризму повествовательной манеры.

Достигнутые успехи не устраняют, однако, трудностей создания «Истории...». Последние связаны в первую очередь с выработкой ее концепции, а также принципов построения. Создание единой концепции художественного развития является проблемой, актуальной для всех видов историко-литературных исследований. Нынче воспринимаются как неудовлетворительные не только такие труды, как, скажем, «Очерк истории русской советской литературы» (1954) в двух частях, где вовсе отсутствовала организующая идея и авторы пассивно следовали за материалом. Обоснованные претензии предъявляются и к работам, хотя и пронизанным общей мыслью, но не такой, с помощью которой можно было бы объять и объяснить литературный процесс в его главных особенностях и тенденциях. Так, даже признавая, что авторы четырехтомной академической «Истории русской советской литературы» (1971) не только демонстрируют «тонкость наблюдений и широту научного мышления», но и выясняют «характер движения литературы» (как сказано во «Введении» к первому тому), современные исследователи указывают как на принципиальное упущение на тот факт, что основная идея, определяющая это движение, оказалась «слишком недостаточной для глубокого анализа сложных и противоречивых поисков литературы 20-х годов».¹³

И если допустимы разногласия относительно того, насколько состоятельна заключенная во «Введении» идея о движении ранней советской литературы от романтических форм к реалистическим, от принципов обобщенного изображения революции к углубленному психологизму, то само пожелание, чтобы историко-литературные труды несли в себе крупную по своим социально-историческим масштабам концепцию художественного развития, представляется и своевременным и резонным.

Какой же видится главная концепция «Истории русской советской поэзии»? Будущая «История...» продолжит изучение русского поэтического развития, начатое двухтомной (под редакцией Б. П. Городецкого) «Историей русской поэзии» (1968—1969), охватывающей период от древнейших времен до Октябрьской социалистической революции. И думается, связующим звеном между этими двумя трудами может стать не только сопредельность материала, но и преемственность основной идеи.

Как уже отмечалось в критике, написанные разными лицами отдельные главы «Истории русской поэзии» получились неравноценными.¹⁴ Однако наиболее сильными своими сторонами эта работа в целом обязана именно тому, что самим замыслом ее предусматривалось преодоление мелкопроблемности, присущей некоторым более ранним трудам того же типа. В «Предисловии», где критиковались книги, в которых господствовало «эклектическое начало», а стремление «к номенклатурной полноте имен» снимало «ощущение какой бы то ни было концепции» (подразумевалось двухтомное издание Н. Кадымина «История русской поэзии от древней русской поэзии до наших дней» (1914—1915)), прямо говорилось,

¹² А. В. Кулинич. Русская советская поэзия. Очерк истории. М., 1963.

¹³ П. С. Выходцев. Проблемы изучения истории русской советской литературы. «Русская литература», 1973, № 4, стр. 39.

¹⁴ А. Гуревич. История русской поэзии. «Вопросы литературы», 1970, № 10, стр. 173.

что концепция этого труда «определяется стремлением осмыслить основные этапы истории русской поэзии с марксистских позиций». В этой связи подчеркивалась особая важность подлинно научного раскрытия «сложных взаимосвязей русской поэзии с основными закономерностями развития русского общества и его идейной жизни».¹⁵ И хотя в «Предисловии» специально не декларировался главный аспект, в котором авторы собирались изучать связи поэзии с общественной жизнью, в нем совсем не случайно упоминалась знаменитая статья Н. А. Добролюбова «О степени участия народности в развитии русской литературы». Именно этой статьей, точнее, высказанной в ней идеей народности как побудительной силы развития русской литературы оказалось подсказано общее направление исследовательской мысли в «Истории русской поэзии».

От первых страниц, посвященных устному народно-поэтическому творчеству, а затем книжной поэзии древней Руси как источникам национального поэтического искусства, и до характеристики произведений крупнейших наших поэтов XX века сквозь лучшие главы труда проходит единая мысль о непрямом, подчас драматически напряженном, но неуклонном движении русской поэзии к «слиянию личного и общественного начала»,¹⁶ «к идеалам общечеловечности и гражданственности»,¹⁷ словом — к тому полному единению поэта с народом, когда общенародное действие, каким была революция, смогло предстать в произведении советской поэзии — в поэме Блока «Двенадцать» — не как «прелюдия», или «пейзаж», или «экспозиция», но как «главное событие, определяющее все повествование».¹⁸

Многие проблемы и принципы построения будут в «Истории...», разумеется, иными, чем в «Истории русской поэзии», подчиненными особенностям поэтического развития в новое, советское время. Однако народность как концепционная и, так сказать, сюжетообразующая идея, по-видимому, не только может, но и должна быть подхвачена, развита в ней дальше. Едва ли есть необходимость напоминать здесь о том, что именно народность явилась главной отличительной особенностью искусства, рожденного Октябрем, ибо только пролетарская революция обеспечила литературе возможность быть демократической в самом прямом и полном значении этого слова — не только выражать идеалы, чаяния народа, но и открыто, сознательно и целенаправленно служить «миллионам и десяткам миллионов трудящихся».¹⁹

Может возникнуть сомнение: а современна ли добролюбовская идея? Приложима ли она к развитию поэзии совсем другой общественной эпохи? В самом деле, со времен Добролюбова произошло слишком много перемен и в жизни народа, и в его взаимоотношениях с искусством, и пройти мимо всего этого никак нельзя. Однако современная наука далека от оценочно-нормативного пользования идеей народности.²⁰ И предполагается, что авторов «Истории...» в первую очередь будут интересовать именно те перемены, какие эта идея в ее поэтическом воплощении претерпевала с первых шагов советской поэзии и доныне. Их будут интересовать перемены и в особенностях лирического мироощущения, и в типе поэтического эпоса, и в природе конфликтов, и в характере тематики, проблематики.

Внутренне сложная и непрерывно движущаяся во времени и обстоятельства идея народности отразится в постановке ряда общих проблем

¹⁵ История русской поэзии в двух томах, т. I. Изд. «Наука», Л., 1968, стр. 5.

¹⁶ Там же, стр. 527.

¹⁷ Там же, т. II, стр. 447.

¹⁸ Там же, стр. 451.

¹⁹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 12, стр. 104.

²⁰ Подробно об этом см.: А. С. Бушмин. Методологические вопросы литературоведческих исследований. Изд. «Наука», Л., 1969, стр. 126.

поэтического развития. Немалое место в труде займет анализ национальных корней советской поэзии; установление ее связей не только с традициями дореволюционной русской поэзии, но и с фольклором. Изучение фольклора окажется действительно важным для разделов, где речь пойдет о развитии поэзии в периоды наибольшей общности народных устремлений и обострения национально-патриотических чувств (эпоха Великой Отечественной войны).

Вместе с тем, учитывая специфику форм поэтического отражения действительности, один аспект в идее народности придется, видимо, выделить особо. Это — проблема отношений между лирической индивидуальностью поэта и объективным миром, между так называемым «самовыражением» и обобщенными эмоциями масс, словом — между «я» и «мы». Изменения в подходе поэтов к проблеме человеческой личности, ее роли в жизни общества послужат главным основанием для характеристики поэтического процесса. И если иметь в виду не частные примеры, но общие тенденции, а также помнить о приближительности любых предварительных схем, то можно сказать, что направление этого процесса таково.

Русская поэзия первых лет Октября показательна отражением идеологического кризиса с характерной для него дифференциацией творческих сил и талантов. Для ряда поэтов «старой», дореволюционной генерации источником этого кризиса послужила несовместимость индивидуалистического мировосприятия с революционно-демократическим характером советской действительности. В результате последовал распад декадентской поэзии. Первые шаги поэзии нового мира оказались сопряжены с опытом овладения народностью в ее новом, революционном значении и звучании, с пафосом коллективизма.

Анализ ранней советской поэзии наводит на мысль о существовании знаменательных аналогий. За первое пятилетие своей истории молодая поэзия Октября в необычайно сжатом и, конечно же, по-своему трансформированном виде словно бы повторила путь, пройденный русской классической поэзией допушкинской поры — от Ломоносова, Державина и до Сумарокова. Она начала с того, что увидела свою художественную миссию в забвении всего индивидуально-личностного ради выражения мыслей и чувств всей нации, революционного народа в целом. На смену традиционного для поэзии прошлого противопоставления человека обществу пришла коллизия классовой борьбы двух миров — революции и контрреволюции, а место индивидуализированного героя занял образ народно-революционной массы (Блок, Маяковский, Бедный). Два направления — агитационно-пафосное (поэзия Пролеткульта) и песенно-лирическое (крестьянская поэзия) — спорили и взаимодействовали в процессе формирования поэтического творчества, основанного на принципах широчайшей народности и революционного гуманизма. Устремленности к высокому и героическому соответствовал романтический строй ранней советской поэзии.

Дальнейшее поэтическое развитие в середине 20-х годов направлялось стремлением к всемерной конкретизации изображения народной жизни, которая, однако, по-прежнему занимала поэтов в ее граждански и общественно наиболее прямых и важных проявлениях. В творчестве самых разных поэтов, от романтически книжного Э. Багрицкого и до камерного Б. Пастернака, намечился качественный перелом в сторону контактов с реальностью общепародной жизни. Реалистическая традиция начала становиться главенствующей.

Конец 20-х годов был ознаменован качественным сдвигом, связанным с новыми моментами в понимании народности. Поэты больше не отрекались от собственного «я» как от чего-то «мелкого», незначительного по сравнению с общепародным «мы». Они стали всемерно обогащать и возвы-

шать личное, трактуя его как общее, точнее — всеобщее и в этой именно всеобщности ценное, значимое и социально, и нравственно, и эстетически. Свидетельством тому явился расцвет лирического начала в поэзии Маяковского, широкое возрождение лирики «вечных тем», предстательной творчеством самых разных поэтов — от Б. Пастернака, А. Ахматовой до Н. Тихонова, А. Прокофьева.

Вся поэзия 30-х годов развивалась под знаком этого расширения внутреннего мира поэтов. В сюжетные стихи, например Луговского, свободно и естественно во множестве входили «механики, чекисты, рыбодовы», рядовые трудящейся массы, внутреннее родство с которыми автор не просто сознавал, но гордился им («мы одной породы»). Лирика ширилась по-своему. Она насыщалась чувством личной причастности каждого к судьбам всех. С этим чувством, только окрашенным в тревожные тона грозных предзнаменований, входило в литературу молодое поколение поэтов предвоенных лет, демонстрировавшее как новую тенденцию поэтического развития свою склонность проникать в драматические коллизии человеческого бытия.

Годы Великой Отечественной войны составили особый период в истории советской поэзии, когда ее народный характер смог проявиться в полную силу и с глубочайшей проникновенностью.

Первое послевоенное десятилетие было отмечено исканиями новых связей между поэтом и народом. После того этапа, когда жизненный опыт каждого поэта-гражданина совпадал с общенародным по праву общей судьбы перед лицом общей беды, после этого наивысшего единения нации наступил период, когда такое совпадение могло быть достигнуто ценой специальных усилий. При том, что жизнь поэзии не замирала ни на миг и рождались произведения, которые своей сокровенной близостью к страданиям народа, перенесшего войну, заслужили право быть приобретенными к классике национального искусства (вспомним «Дом у дороги» Твардовского), при всем том наблюдалось и знаменательное расхождение общего пафоса, настроений в стихах на личные и гражданственные темы. Драматическая растерянность первых при бравурности вторых обнаруживала ослабление контактов поэзии с послевоенной народной жизнью в ее новом содержании.

Напряженная поэтическая атмосфера конца 50-х — начала 60-х годов свидетельствовала о трудностях, сопровождавших подъем поэзии на уровень нового народного миропонимания и самосознания, обогащенного уроками перенесенных испытаний. Интенсивность этого процесса, захватившего затем все 60-е годы, подтверждалась и острым соревнованием разных поэтических поколений, и одновременно успешным развитием разных жанровых направлений (открыто гражданственный публицистический стих, интимная лирика, философская поэзия).

70-е годы пока что слабо выделяются в поэтическом развитии последнего времени. Но нельзя не заметить, что отличительной особенностью их уже стало упрочение и закрепление того повышенного внимания к человеческой индивидуальности во всем ее внутреннем богатстве и сложности, которое, можно сказать, было буквально выстрадано предшествующей поэзией.

Нетрудно заметить, что некоторые положения этой рабочей схемы поэтического развития находятся в близком соответствии с существующими общими представлениями о литературном процессе послереволюционного периода. И может, наверное, показаться, будто авторы «Истории...» вообще склонны не столько к новаторскому, сколько к традиционному рассмотрению поэтических явлений.

Это, разумеется, не так. История русской советской поэзии должна предстать в современном, новаторском освещении. Однако вся сложность состоит в том, как понимать и эту современность, и это новаторство.

Главный недостаток ряда работ 60—70-х годов, претендовавших на пересмотр отдельных сложившихся концепций развития советской литературы, видится в том, что выдвигавшиеся в них новые положения основывались чаще всего на внешних, количественных показателях и вступали, таким образом, в противоречие с принципом историзма, требующим проверки частных явлений общими тенденциями времени. Так была, например, подвергнута сомнению известная идея о романтическом и символично-обобщенном характере первоначального этапа в истории нашей литературы. Исходя из того, что рядом с романами, повестями, поэмами, стихотворениями, в центре которых находился обобщенный образ-символ народной массы («150 000 000» Маяковского, «Падение Даира» Малышкина), существовали произведения, где действовали индивидуализированные персонажи, исследователи пытались утверждать, будто искусство Октября с первых своих шагов было реалистическим и психологичным. Сторонники этого взгляда не учитывали, однако, того, что формы выражения революционно-романтической тенденции могли быть и были самые разные. И потому, хотя в стихах, скажем, Блока или Есенина не было героя-Массы, а привычное лирическое «я» не заменялось отвлеченным «мы», там по-своему тоже реализовывалась потребность революционной эпохи в искусстве монументальном и возвышенно-героическом. Это и драматическая конфликтность повествования, создаваемая противостоянием не лиц, а социальных миров («Двенадцать» Блока), это и преобладание пафосного начала над лирическим («Небесный барабанщик» Есенина), и мн. др.

Непременное проникновение за пределы первого, поверхностного слоя фактов, признаков, явлений представляется главным источником новых знаний о развитии русской советской поэзии. В этой связи можно заметить, что новизна освещения, например, поэзии Пролеткульта будет состоять, по-видимому, не в отказе от представления о ней как о наиболее полно и самоотверженно выразившей общелитературную жажду массовости, а в попытке глубже раскрыть историческую обусловленность и внутреннюю диалектику того самого «космизма», который одно время в порыве новаторских переоценок стал было истолковываться негативно, расцениваться как «невнимание к конкретному человеку».²¹

Другая проблема, стоящая перед авторским коллективом, — это периодизация истории русской советской поэзии.

В аспекте всей советской литературы эта проблема большинством современных исследователей решается на основе общественно-исторического принципа, когда «литературное развитие, становление и рост основных идейно-художественных тенденций, формирование и борьба эстетических программ соотносятся с большими событиями в жизни народа, процессами классовой борьбы, с социально-историческим развитием государств, характером проблем и задач, которые возникали в ходе исторического движения данной страны и так или иначе решались обществом, народом».²² Однако и следование этому принципу не избавляет от сложных вопросов, начиная с определения периодов самой влияющей на литературу действительности (каким, например, должно быть членение истории послевоенной жизни нашего общества?) и кончая выяснением тех специфических рубежей, которые образуются в поэтическом развитии потому, что соотносены поэзии с общественными переменами далеко не синхронна и проявляется отнюдь не прямолинейно.

Некоторые исследователи предлагают в этой связи всемерно укрупнять периодизацию и рассматривать литературный процесс в следующем

²¹ История русской советской литературы в четырех томах, т. I, стр. 22.

²² В. А. Ковалев. К вопросу о периодизации истории русской советской литературы. «Русская литература», 1973, № 4, стр. 22.

делении: «Первый этап охватывает первое 25-летие революции (20—30-е годы), второй — следующее 30-летие (40—60-е годы). Последний, третий этап берет начало на грани 60-х и 70-х годов».²³ Но при всех достоинствах такой укрупненной периодизации она не решает вопроса о выделении имеющихся в пределах и первого 25-летия, и второго 30-летия если не периодов, то этапов литературного развития, наделенных выраженным своеобразием.

Учитывая эту сложность, представляется целесообразным принять пока условное членение поэтической истории на следующие главы-периоды:

1. Русская поэзия и Октябрь.
2. Поэзия периода революции и гражданской войны.
3. Поэзия 20-х годов.
4. Поэзия 30-х годов.
5. Поэзия периода Великой Отечественной войны.
6. Поэзия первого послевоенного десятилетия.
7. Поэзия конца 50-х и 60-х годов.
8. Поэзия 70-х годов.

Как видим, обособленными оказываются, таким образом, некоторые периоды, социально-историческая самостоятельность которых бесспорна (революция, гражданская война, Великая Отечественная война). В остальном же действует принцип изучения поэзии, как правило, по десятилетиям. Думается, что на данном этапе работы над «Историей...» такая периодизация, лишенная рецептурной заданности, может обеспечить авторам необходимую свободу научного поиска. Конкретное изучение материала подскажет возможные хронологические передвижки в пределах обозначенных периодов. Оно позволит, вероятно, отметить, что поэзия 30-х годов пережила перелом задолго до конца десятилетия, что было связано с приходом в литературу молодого поколения поэтов тех лет. Непосредственный анализ поможет определить и наименования отдельных глав-периодов, превратить их из, так сказать, арифметических в проблемные.

Свои сложности возникают при решении вопроса о принципе отбора материала и характере его изложения. Как показало обсуждение четырехтомной «Истории русской советской литературы», принятое там построение, при котором основной массив труда составляют очерки творчества отдельных писателей, предваряемые лишь небольшими, так называемыми «обзорными главами», в общем не оправдало себя. Обособление крупных художников обескровило «обзорные главы», «сказалось на их качестве» («в них почти не рассматриваются историко-литературные проблемы, которые помогают понять литературу как своеобразную форму познания и воспроизведения действительности»)²⁴ А сами очерки-портреты тоже пострадали из-за своей несоотнесенности с главными концепционными положениями всей работы. Как отмечали рецензенты, большинству портретных статей не хватало «необходимой целенаправленности», что приводило «к типичной „монографической“ растянутости, ненужной обзорности».²⁵

Основным содержанием «Истории...», учитывая сам жанр этого труда, предполагается сделать исследование поэтического процесса как такового. Отбор материала будет определяться двумя задачами — охарактеризовать поэтический «рельеф» с помощью вершинных его явлений и с возможной пластичностью воссоздать общую картину развития русской советской по-

²³ Там же, стр. 25.

²⁴ П. С. Выходцев. Проблемы изучения русской советской литературы, стр. 57.

²⁵ А. И. Павловский. О литературном портрете в «Истории русской советской литературы». «Русская литература», 1973, № 4, стр. 66.

эзии. Поэтому, наряду с вынесенными на передний план крупнейшими произведениями, не только не будут забыты, но могут быть по-своему выделены и сочинения, подобные тем, о которых поэт сказал когда-то, что иное из них «само по себе ничтожно, но замечательно по своему успеху или влиянию; и в сем отношении нравственные наблюдения важнее наблюдений литературных».²⁶

Имеется еще одно немаловажное обстоятельство, побуждающее уделять в «Истории...» большое внимание литературному «потoku». Речь идет о специфических особенностях развития русской поэзии в послеоктябрьские годы. Марина Цветаева заметила однажды, что блоковское песенное начало не нашло достойного восприимчика в пореволюционной русской поэзии и разбежалось по ручейкам. Наверно, можно спорить о том, действительно ли в наше время блоковская песня разбежалась по маленьким ручейкам, или наоборот — из многочисленных ручейков стало собираться сильное течение новой песенности. Но бесспорным представляется тот факт, что отличительной чертой современной поэзии является ее, так сказать, множественность. Лицо нашей поэзии определяют сейчас многие «хорошие и разпые» поэты. С годами, возможно, выяснятся и «лидеры». Однако в настоящий момент кажется важным раскрыть в первую очередь богатство советской поэзии, щедрое разноцветье создающих ее талантов.

Творчество того или иного поэта во всей его самобытности предполагается рассматривать в контексте тех периодов истории русской советской поэзии, для которых оно наиболее примечательно и где сможет предстать в своих наивысших достижениях. Иногда обращение к поэту окажется, таким образом, однократным, в других случаях к нему придется обращаться вновь и вновь. Твардовский, например, выступит как автор «Страны Муравии», сыгравшей новаторскую роль в становлении советской поэмы 30-х годов, затем как автор «Василия Теркина», классической поэмы военного периода, затем как автор поэмы «За далью — даль» и поздней лирики, где обнаруживались «болевые точки» советской поэзии 60-х годов и были подняты ее острейшие вопросы.

Авторский коллектив остерегается брать на себя обязательства, выполнение которых выходит за пределы жанра «Истории...», требует специальных разысканий и, конечно, особого места. Поэтому решение, например, таких задач, как стиховедческие (анализ поэтики и стилистики) возможно будет только в теснейшей сопряженности с изучением проблематики произведений. Так, можно предположить, что анализ поэтической формы развернется на тех страницах, где будет вестись разговор о национальном своеобразии русской советской поэзии.

Б. В. Томашевский писал, что поэзия национальнее не только живописи, но и прозы, потому что у последней форма служит выражению прежде всего мысли, воображимой и вне рамок национальной культуры, тогда как в поэзии «ощутима самая плоть слова», которая и «служит материалом искусства».²⁷

Думается, и в прозе бывает «ощутима самая плоть слова», однако в поэзии, безусловно, роль словесной формы многократно весомей. И потому не только «плоть слова», но и шире — характер поэтической образности как выражение особенностей национального мировосприятия предполагается подвергнуть изучению. В этом направлении проделаны интересные опыты. В известных работах Г. Д. Гачева, посвященных сопоставительному анализу русской и болгарской поэзии, показана обусловленность образной системы стиха национально-историческими и даже природно-этнографическими особенностями жизни двух народов. Как полагает ис-

²⁶ Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XI, Изд. АН СССР, 1949, стр. 89.

²⁷ Б. В. Томашевский. Стих и язык. Гослитиздат, М.—Л., 1959, стр. 23.

следовательно, разная «структура мирового пространства» у замкнутой в пределах сравнительно небольшой территории Болгарии и у бескрайней России породила два типа образного мышления. Если в «плотной Болгарии», пишет он, «движение уходит в рост» и его «поэтическая модель» — это «вырастающий стебель», то «модель русского движения — дорога». И она — «основной организующий образ русской литературы».²⁸ В результате характерному для болгарской поэзии расположению образов по «вертикали» (у Христо Ботева — «мир *вокруг*»)²⁹ соответствует в русской поэзии развитие их в «однаправленной бесконечности» (у Лермонтова — «утверждается тяготение вдаль»)³⁰.

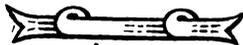
Потребностями самого изучаемого материала определится возможность постановки и такой проблемы, как межнациональные поэтические связи и взаимовлияния. Эта важная и актуальная проблема, заслуживающая специального изучения, будет затрагиваться всякий раз, когда того настоятельно потребует конкретный изучаемый материал. Творчество Тихонова, например, не понять без темы Грузии, без анализа переводческой деятельности поэта. Предполагается, что освещение интернационализма русской советской поэзии не будет однаправленным. Из поля зрения исследователей творчества, скажем, Исаковского, или Заболоцкого, или Пастернака, отдавших много сил переводам из национальных поэтов, не должны выпасть, так сказать, обратные связи — творческое воздействие переводимых авторов на собственный стих поэта-переводчика. Там же, где будут характеризоваться литературные группировки 20-х годов, возможен разговор о существовании определенной типологической общности поэтического развития у разных народов нашей страны, ибо группировки эти создавались во многих республиках, были общим явлением поэтической жизни своего времени.

Такими, в самом кратком изложении, представляются основные проблемы построения «Истории...». Ясно, что их окончательное разрешение возможно только в процессе конкретного изучения историко-литературного материала. Но уже теперь, в начале работы, можно сказать, что перед авторским коллективом стоит непростая задача создать исследование, которое должно явиться не только первой пространной «Историей русской советской поэзии», но трудом, насыщенным современными, научно оправданными идеями, демонстрирующим мастерство анализа поэтического слова и раскрывающим новаторское своеобразие, многоликость советской поэзии.

²⁸ Г. Д. Гачев. О русском и болгарском образах пространства и движения. / В кн.: Поэтика и стилистика русской литературы. Изд. «Наука», Л., 1971, стр. 312.

²⁹ Там же, стр. 302.

³⁰ Там же, стр. 305, 303.



ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

Е. И. МЕЛАМЕД

ЗАБЫТОЕ ПИСЬМО Н. М. КАРАМЗИНА

Изучая жизнь и деятельность польского просветителя Тадеуша Чацкого, в примечаниях к книге «O życiu i pismach T. Czackiego przez ks. A. Osieńskiego» (Krzeszów, 1816) я обнаружил письмо Н. М. Карамзина, датированное 4 августа 1810 года.¹ Это письмо не значится ни в библиографических указателях,² ни в соответствующих изданиях эпистолярного наследия Карамзина и, таким образом, еще не введено в научный оборот.

Привожу текст письма в переводе с польского.

«Письмо Николая Карамзина из Москвы к Тадеушу Чацкому 4 августа 1810 года.

Имел честь, милостивый государь, получить Ваше благосклонное послание. Спешу выразить Вам мою искреннейшую благодарность. Приятно и лестно для меня состоять в переписке с мужем столь ученым, как Вы, милостивый государь. Мы усердно занимаемся одним и тем же предметом ради славы и пользы общей Отчизны, мы любим истину и добродетель, где их найти можем. Пристрастие, свойственное простолюдию, не даровано историку. В глазах его все народы составляют единую семью человеческого рода. Среди гробниц и развалин может ли он позволить себе статью отголоском злоречений, порожденных страстью? Ляхи и россияне ненавидели друг друга взаимно, но их историки, говоря о веках утекших, не прельщаются предрассудками соотечественников. Итак, с искренней прямою сердца подаю Вам руку и пожимаю Вашу.

Готов служить Вам, чем могу, на этот раз исполню Ваше пожелание относительно Волынского летописания, мною найденного. Сейчас я располагаю двумя его копиями, одной XIV, а другой XV века.³

Автор неизвестен. Очевидно только, что он жил во Владимире-Волынском, где в его время правил князь Мстислав — сын Даниила, короля Галицкого. В этой хронике описано происходившее в Галиции и на Волыни, от жизни князя Романа, отца Даниила, до смерти князя Владимира Васильковича около 1290 г. Этот Владимир правил во Владимире-Волынском и, не имея детей, сделал своим наследником Мстислава Даниловича, брата Льва.

Стиль летописца намного темнее, чем Нестора, но эта хроника очень важна, так как показывает нам князей и их дела, о которых у нас не было никаких сведений. О сокровищах Московского архива относительно польской истории я сообщу, если Вам будет угодно, подробные сведения. Сейчас я не имею времени, так как сажусь в экипаж для поездки в Нижний Новгород, на две либо три недели.⁴

¹ O życiu i pismach T. Czackiego przez ks. A. Osieńskiego. Krzeszów, 1816, str. 390—392.

² С. И. Пономарев. Материалы для библиографии литературы о Карамзине. К столетию его литературной деятельности (1783—1883). СПб., 1883, стр. 64; см. также: История русской литературы XIX века. Библиографический указатель. Под редакцией К. Д. Муратовой. Изд. АН СССР, М.—Л., 1962.

³ См.: Летопись Волыско-Галицкая, составленная с концом XIII века. 1205—1292. Издал и объяснил А. С. Петрушевич. Вып. 1—2. Львов, 1871—1872. Волынская летопись была найдена Карамзиным в 1809 году среди древних рукописей библиотеки П. К. Хлебникова. Спустя несколько месяцев в библиотеке Санкт-Петербургской Академии наук он обнаружил другой список, принадлежавший некогда Ипатьевскому монастырю (История государства Российского, т. I. Изд. V, СПб., 1842, стр. 216, прим. 5). Как видно из письма Карамзина к Н. Н. Новосильцеву от 23 августа 1809 года, историкограф, занятый описанием государственного Дмитрия Донского, вынужден был возвратиться в XII и XIII века, чтобы многое дополнить в соответствии с найденной летописью (см.: М. П. Погодин. Н. М. Карамзин. Материалы для биографии, т. II. М., 1866, стр. 50).

⁴ Н. М. Карамзин ездил в свою нижегородскую деревню для защиты крестьян от межевщика и капитан-исправника (см. письмо Карамзина к И. И. Дмитриеву

А теперь позвольте обременить Вас моей просьбой. Очень меня обяжете, если будете любезны прислать мне по почте в Москву на мое имя копии писем князя Острожского к Зигмунту о Дмитрие-самозванце. Также и собственный Ваш труд о еврейском народе, то есть о крымских евреях.⁵ У меня его нет. Нарушевич заставил меня обучиться польскому и таким образом я смогу понять Вас.

Смею просить Вас еще об одной услуге. Есть у Вас английский перевод одного арабского путешественника, который был в районе Каспийского и Черного моря, если не ошибаюсь, в X веке. Вы оказали бы мне, милостивый государь, большое одолжение, если бы переслали эту книгу на время. Я возвратил бы ее Вам по почте. Этого достаточно для начала нашей корреспонденции.

Соблаговолите, милостивый государь, принять добросовестнейшие уверения в высоком уважении и доброжелательности, с которыми имею честь быть и т. д.)

Тадеуш Чацкий (1765—1813) — известный педагог, историк и ученый-правовед, один из организаторов варшавского «Общества друзей наук». Последние десять лет жизни он занимал пост Генерального визитатора (инспектора) учебных заведений Киевской, Подольской и Волынской губерний. В 1805 году Чацкий основал Волынский лицей в г. Кременце, на базе которого в 1834 году был образован Киевский университет.⁶ Этот лицей по богатству коллекций и учебных кабинетов, по количеству профессоров и студентов в первой четверти XIX века справедливо считался одним из лучших учебных заведений России.⁷ Как свидетельствует современник, «Кременецкая гимназия библиотекою своею и кабинетами натуральных произведений, математических инструментов, собранных неутомимым Чацким, уступает редкому университету; ⁸ все манускрипты, академические творения, древние и редкие издания, какие могли сыскаться во всем здешнему краю, туда собраны, что отыскаться могло во всех трех царствах природы по здешнему краю все нарочно посылаемыми профессорами разыскано и описано. Можно, однако, прибавить, что редкий университет в Европе имеет такие пособия».⁹

В январе 1812 года Т. Чацкий открыл первую гимназию в Киеве, подготавливал открытие гимназии в Виннице.¹⁰

О плодотворности его усилий говорит и такой факт: когда Чацкий в 1803 году принял должность визитатора, в трех губерниях (Волынской, Подольской и Киевской) было всего 5 учебных заведений, когда умер — 127.¹¹

В конце 90-х годов XVIII века Т. Чацкий намеревался продолжить «Историю Польши» Ад. Нарушевича до современных ему событий.¹² С этой целью он проделал большую подготовительную работу, собрал многочисленные исторические документы, рассеянные в стране и за границей, — ценные свидетельства времени Сигизмунда III. Известно, что его Порицкая библиотека¹³ состояла из 8508 старопечатных произведений, 1558 рукописных томов, 146 258 подлинных исторических документов.¹⁴ Понятно, что обладатель столь уникального книжного и рукописного собрания не мог не быть хорошо известен деятелям русской науки и культуры. В 1807 году в журнале Министерства народного просвещения публикуется его «Речь о пользе воспитания, приобретаемого в общественных и домашних училищах...»,¹⁵ в 1808 — к нему обращается начальник Оружейной палаты сенатор

от 4 августа 1810 года в кн.: М. П. Погодин. Н. М. Карамзин. Материалы для биографии, т. II, стр. 66).

⁵ T. Czacki. O żydach. Dzieła Tadeusza Czackiego zebrane i uydane przez Hr. Edwarda Raczyńskiego, t. III. Poznań, 1845, str. 138—271.

⁶ В. Шульгин. История университета св. Владимира. «Русское слово», 1859, № 10, стр. 1.

⁷ Мемуары князя Адама Чарторижского и его переписка с императором Александром I, т. II. М., 1913, стр. 219.

⁸ В намерения Чацкого входило со временем преобразовать гимназию в университет (см.: F. Majchrowicz. Tadeusz Czacki i jego poglądy na sprawę wychowania publicznego. Lwow, 1894, str. 88).

⁹ Волынские записки, сочиненные С. Руссовым в Житомире. СПб., 1809, стр. 119—120. Подробнее о Кременецком лицее см.: Л. Орда. Страничка из истории просвещения на Волыни. Луцк, 1903; Н. Теодорович. История города Кременца Волынской губернии. Изд. II, перераб. Седлецк, 1904, стр. 61—71.

¹⁰ Она начала функционировать через год после смерти ученого.

¹¹ В. Шульгин. Историческое обозрение учебных заведений в Юго-западной России с конца XVIII века до открытия университета в Киеве. «Русское слово», 1859, № 9, стр. 26.

¹² «История польского народа» А. Нарушевича в 6-ти томах, изданная в Варшаве в 1780—1786 годах, была доведена автором до Владислава Ягеллы (XIV век).

¹³ Порицк — родовое имение Чацких, ныне село Павловка Иваничевского района Волынской области.

¹⁴ O życiu i pismach T. Czackiego..., str. 218.

¹⁵ «Периодическое сочинение о успехах народного просвещения», № XVIII, СПб., 1807.

П. С. Валуев с просьбой участвовать в описании памятников старины, находящихся в крупнейшем русском древлехранилище,¹⁶ в 1809 году польский ученый завершает свой капитальный труд «Было ли римское право основой прав литовских и польских», который уже через год был переведен на русский язык специально для М. М. Сперанского, тогдашнего директора комиссии права.¹⁷ Карамзин в это время занят написанием «Истории государства Российского»; ценные исторические документы, хранящиеся в Порицкой библиотеке, не могут не интересовать его. 28 февраля 1809 года он пишет своему постоянному корреспонденту А. И. Тургеневу: «Желал бы я взглянуть на графа Чацкого...»¹⁸

Состоялась ли такая встреча? Судя по всему, нет. О ней не упоминают ни биографы Чацкого, ни исследователи жизни и творчества Карамзина. Очевидно, однако, что интерес к Чацкому у Карамзина оказался устойчивым и послужил основанием для начала переписки, а затем и сотрудничества между русским и польским учеными. Предстоит выяснить, как развивалось это сотрудничество, насколько оно было плодотворным: А. Осинский пишет о том, что автор «Истории государства Российского» нередко пользовался материалами Чацкого и, в свою очередь, охотно предоставлял ему собственные исследования.¹⁹

Р. Б. ЗАБОРОВА

ПОСВЯЩЕНО РЫЛЕЕВУ?

(МАЛОИЗВЕСТНАЯ СТРАНИЦА ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ ПОЭЗИИ)

Одним из шумевших событий общественно-литературной жизни России последекабрьской поры было появление в альманахе М. А. Максимовича «Денница» на 1830 год стихотворения молодой поэтессы С. С. Тепловой:

К***

Слезам горькими, тоскою
Твоя погибель почтена.
О верь, о верь, что над тобою
Стон скорби слышала волна!

О верь, что над тобой почило
Прощенье, мир, а не укор, —
Что не страшна твоя могила
И не постыден твой позор!

Молва определила эти стихи, вызвавшие широкий общественный резонанс, как поэтическое поминовение казненного К. Ф. Рылеева, оплакивание его «погибели» на валу Петропавловской крепости под ропот невской волны.

По доносу Булгарина Николай I заметил, что стихи, «очевидно, имеют направление не благозвонное».¹ Реакция властей была мгновенной. По «высочайшему повелению» цензор С. Н. Глинка, допустивший стихотворение к печати, был посажен на две недели на гауптвахту, Максимович получил выговор.

Арест Глинки (1776—1847), писателя и журналиста, издателя «Русского вестника», снижавшего известность по проявленному в Отечественную войну 1812 года патриотизму, вызвал бурный протест, вылившийся в настоящую демонстрацию. У Глинки за три дня перебивало около трехсот посетителей, и одним из первых посетил его известный поэт И. И. Дмитриев. Это выражение сочувствия в агентурном обзоре управляющего III отделением М. Я. Фоп Фока рассматривалось как проявление оппозиции в Москве.²

В виде оправдания было представлено объяснение, что элегия написана молодой девушкой на смерть утопившегося студента.

Вероятно, из тактических соображений, чтобы скорее унять поднявшийся шум и отвести глаза возбужденной публике, это объяснение было официально принято как соответствующее действительности. Оно встречается в ряде писем и воспоминаний современников. Так, например, П. А. Вяземский писал А. И. Тургеневу 25 июня 1830 года: «В „Деннице“, на странице 121-й, найдешь ты стихи девицы, за которые московский Глинка, цензор, просидел неделю на гауптвахте с цензурным

¹⁶ O źyciu i pismach T. Czackiego..., str. 392—394.

¹⁷ Там же, стр. 193.

¹⁸ М. П. Погодин. Н. М. Карамзин. Материалы для биографии, т. II, стр. 48.

¹⁹ O źyciu i pismach T. Czackiego..., str. 202.

¹ Из цензурной старины (1830—1855). В кн.: Щукинский сборник, вып. 1. М., 1902, стр. 297.

² «Литературное наследство», т. 60, кн. 1, 1956, стр. 489.

уставом... Это стихи на смерть какого-то студента утопившегося, а им дали политическое перетолкование».³

Но версия о том, что это стихотворение посвящено памяти Рылеева, продолжала подспудно существовать, возникая при каждом новом напоминании о стихотворении.

В рукописи записок М. А. Дмитриева, публиковавшихся начиная с 1853 года,⁴ воспроизводились «стихи девицы Теплово́й на смерть утопившегося какого-то молодого человека» со следующим комментарием: «Проницательные люди донесли, что в этих стихах дело идет о Рылееве, содержащемся перед казнью в каземате Петропавловской крепости, омываемой волнами. Довольно было этого имени, чтобы поднять тревогу в душе Николая Павловича и воздвигнуть бурю».⁵ Именно на политическое осмысление стихов указал М. А. Максимович В. П. Гаевскому, готовившему монографию о Дельви́ге. В письме от 14 июля 1854 года, сообщая сведения о Дельви́ге и О. М. Сомове, он вспомнил и о «„Деннице“, которой первое появление было очень шумно, сколько обозрением словесности Киреевского — столько и достопамятным заключением С. Н. Глинки на гауптвахту за стихи *Серафимы Теплово́й*, которым придан был какой-то особый толк... „Дела давно минувших лет“...»⁶ Вспоминая о деле Теплово́й и толках о нем «у Греча и Булгарина», о которых он получил предупреждение 8 февраля 1830 года от О. М. Сомова, Максимович писал позднее: «К сожалению, все письма того времени я уничтожил еще в Москве».⁷ Очевидно, уничтожение это было вызвано «нелитературным» преследованием «Денницы» и опасением перед продолжением «дальнейшего следствия этому делу», о котором тревожился Сомов в письме от 4 марта 1830 года.⁸

Что касается самого автора, то Теплово́я не только не поддержала версию о безобидном адресате своего стихотворения, но, насколько позволили условия того времени, отвела ее.

В 1861 году М. Н. Лонгинов в хвалебной рецензии «Стихотворения Надежды Теплово́й (Герюхиной)», вспомнив и о ее сестре и ее элегии, написал: «Неизвестно почему, в этой невинной пиесе заподозрили какой-то таинственный и преступный смысл. О. М. Сомов написал о том Дельви́гу, бывшему тогда в Москве, и Дельви́г известил об этом М. А. Максимовича, который и объяснил, что стихи написаны к утопленнику и не заключают в себе никакого особенного умысла. Такой же отзыв доставлен был издателем „Денницы“ от автора стихов».⁹ Но вскоре, получив разъяснение от С. Теплово́й, М. Н. Лонгинов в «Письме к редактору» «Современной летописи» от 10 мая 1861 года был вынужден внести исправления. «Когда в 1830 году возникло недоразумение по поводу стихов С. С. Теплово́й, напечатанных в „Деннице“, — писал он, согласно ее письму, — издатель М. А. Максимович, желая, по-видимому, отстранить от автора возможность каких-либо неприятностей, ограничился тем, что взял у нее по необходимости одну только подписку в том, что стихи в „Деннице“ написаны ею, так как имя ее не было под ними выставлено вполне».¹⁰

Видимо, М. А. Максимович, представив полученную «подписку», доказывавшую, что стихи в «Деннице» за подписью «С-ма Т-ва» принадлежат не зрелому перу какого-то последователя декабристов, очевидца событий и т. п., а московской девушке, почти ребенку, одновременно выдвинул версию, придававшую стихам вполне невинный смысл и удовлетворявшую потребности в разрядке накалившейся атмосферы.

Однако сдержанная реплика С. Теплово́й, которая не могла в 1861 году вполне открыто заявить правду, осталась исследователями не замеченной.

В 1895 году версия об адресате «утопленнике» была повторена в «Русском вестнике» в биографическом очерке И. Н. Божерянова «Сергей Николаевич Глинка». Впрочем автор чувствовал, что это успокоительное объяснение противоречит некоторым фактам. Он не мог не констатировать, что история Теплово́й властями на самом деле осознавалась как непростительная и что она повлияла на последовавшее в том же году снятие Глинки с должности цензора.¹¹ Что дело Теплово́й «все-таки имело косвенное влияние на его увольнение» было признано и В. В. Даниловым в статье 1908 года «М. Т. Каченовский и С. Н. Глинка под Иваном Вели-

³ Остафьевский архив, т. 3. СПб., 1899, стр. 209.

⁴ См., например: М. А. Дмитриев. Мелочи из запаса моей памяти. 2-е доп. изд., СПб., 1869, стр. 109.

⁵ Литературное наследие декабристов. Под ред. В. Г. Базанова и В. Э. Вацура. Изд. «Наука», Л., 1975, стр. 348—349.

⁶ Отдел рукописей Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (далее: ГПБ), ф. 171, № 171, л. 2.

⁷ «Русский архив», 1908, № 10, стр. 261.

⁸ «Русская старина», 1908, № 9, стр. 471.

⁹ «Русский вестник», 1861, № 2, стр. 918.

¹⁰ «Современная летопись „Русского вестника“, 1861, № 20, стр. 32.

¹¹ «Русский вестник», 1895, № 3, стр. 173—174.

ким».¹² Тем не менее в 1915 году в библиографическом очерке «„Денница“, альманах М. А. Максимовича» В. В. Данилов снова доверился необоснованному слуху. Повторив его без каких-либо новых документальных доказательств и еще более расплывчато, он не увидел в доносе Булгарина вызванную известным «литературным» шпионом III отделения истину, которая заключалась в том, что Теплова «имеет в виду казнь К. Ф. Рылеева», а усмотрел клевету на безобидное стихотворение. Поэтессе, возвеличенную за ее стихи апологетом Рылеева Н. М. Языковым, принадлежавшую к московским литературным кругам, Данилов низвел до положения безвестной «полтавской знакомой» Максимовича.¹³

Версия об адресате-«утопленнике» приводится и в советском литературоведении до сих пор без всяких оговорок,¹⁴ хотя против нее говорит не только отказ от подтверждения ее самим автором стихотворения, но и многое другое. В тексте нет ни слова о самоубийстве, которое (если бы даже оно и было вынужденным) должно было быть по тем временам «почтено» не полным прощением, оправданием и уважением окружающих, а молитвой о прощении за содеянный грех. Странным кажется и то обстоятельство, что имя самоубийцы, которое в объяснении, опирающемся на действительный факт, должно было бы быть упомянуто, нигде не названо. В автобиографической записке «Мое цензорство» не умевшего кривить душой С. Н. Глинки в рассказе о том, как он «в 1830 году слетел с цензорского стула», история Теплово́й, за которую он так пострадал, не упоминается вовсе. Но со всем тем С. Н. Глинка ясно дал понять, что дозволение им к печати, по словам начальника цензуры, «мерзости на власти» в приложении номера 10 «Московского телеграфа» за 1830 год (где была помещена сатира на князя Н. Б. Юсупова) было этим начальником — князем С. М. Голицыным — сооставлено с «мерзостью», задвешей «государя» в «Деннице», и сам Глинка был им определен как крамольник — «агент всех тайных обществ».¹⁵

В настоящей время ко всей этой аргументации можно добавить письмо о С. С. Теплово́й близко знавшего ее писателя 50—60-х годов И. В. Селиванова, существенно дополняющее скудные биографические сведения о ней, разбросанные в разных изданиях и никем не собранные воедино.¹⁶

Поскольку нигде, даже в Краткой литературной энциклопедии, нет очерка о С. С. Теплово́й, приведем ее краткую биографию.

С. С. Теплова родилась около 1815 года в Москве в купеческой семье и вместе с сестрой Надеждой (1814—1848) получила литературное и музыкальное образование. Сестры учились музыке у известного пианиста Шпревица, и в доме их часто устраивались музыкальные вечера. Поэтическое дарование обнаружилось у них очень рано. 13 лет Н. Теплова напечатала в «Московском телеграфе» стихотворение «К родной стороне». В 1827—1828 годах сестры уже знакомы с С. Н. Глинкой, П. И. Шаликовым, их связывает дружба с писательницей М. А. Лисициной. В 1827 году Н. Теплова печатает одновременно со стихами Лисициной, постоянной участницы «Дамского журнала» Шаликова, свою «Идиллию» в этом журнале, а в 1828 году они выступают на его страницах втроем, и С. С. Теплова помещает под криптонимом С. Т-а (в словаре псевдонимов И. Ф. Масанова он не отмечен) рассуждение в высоком стиле «Нечто о дружбе» и лирические стихотворения «Дни детства», «Песня» («Черны очи, очи ясны...»). М. А. Лисицина за рассуждением о дружбе помещает стихотворение «Голубок (К С. С. Теплово́й)», а после «Дней детства» — свое стихотворение «С. Т-й» (в отдельном издании М. Лисициной «Стихи и проза» (М., 1829) — «К С. С. Т-ой».¹⁷ Позднее Н. С. Теплова почтила приятельницу стихами «В память М. А. Лисициной» (1842).

По появления в печати в 1827 году первых стихов Надежды Теплово́й с сестрами познакомился М. А. Максимович (1804—1873), известный ученый-естествовед, филолог и историк, в 1820-х годах входивший в кружок Любомудров и сблизившийся с Пушкиным, Дельвигом, В. Ф. Одоевским. Максимович стал руководителем сестер на литературном поприще и привлек их к участию в свой альманах «Денница». В отличие от сестры С. С. Теплова печаталась мало; после напумевшей

¹² «Русская старина», 1908, № 9, стр. 471.

¹³ «Русский филологический вестник», 1915, № 3, т. 74, вып. 1, стр. 20—22.

¹⁴ М. М. Медведев, Грибоедов под следствием и арестом. «Литературное наследство», т. 60, кн. 1, стр. 489; В. С. Киселев-Сергеев. Цензурно-политический террор в литературе после 14 декабря 1825 г. по мемуарам М. А. Дмитриева. В кн.: Литературное наследие декабристов, стр. 348—349.

¹⁵ С. Н. Глинка. Записки. СПб., 1895, стр. 355, 357. То же и в рукописи (ГПБ, ф. 191, № 10), впервые опубликованной в «Современнике» (1865, № 9).

¹⁶ Ряд сведений о ней содержится в биографическом очерке В. Э. Вацура «Н. С. Теплова» в кн.: Поэты 1820—1830-х годов, т. 1. «Советский писатель», Л., 1972, стр. 580—581 (Библиотека поэта, большая серия).

¹⁷ Как нам кажется, стихотворения М. А. Лисициной «К NN» («Где ты, там солнышко светлее...») и «К незабвенной» («Когда в кругу твоих друзей...») также адресованы Серафиме Теплово́й.

элегии она поместила в «Северных цветах» на 1832 год стихотворение «Сестре в альбом». Сестры выступили в этом альманахе вместе с Максимовичем, получившим приглашение к участию от Пушкина. Вероятно, Пушкин знал сестер и по совместному с ними выступлению в «Денище». В своей анонимной рецензии на «Денницу» в «Литературной газете» от 5 февраля 1830 года он имел в виду и их, упомянув «стихотворения нескольких дам: украшение неожиданное, приятная новость в нашей литературе».¹⁸

Участие Тепловых в литературной жизни было отмечено и Белинским. Стихотворение «К***») было переписано им в записной книжке 1831 года вслед за «Живым мертвецом» Полежаева, возможно по созвучию характерных для этих стихотворений мотивов обреченности и жертвенности.¹⁹ Как пример непосредственности чувства, присущей творчеству Н. С. Тепловой, которую он причислял к «дружине молодых талантов», Белинский полностью процитировал ее стихотворение «К сестре» («Когда настанет час желанный...»), характеризующее духовную близость сестер-поэтесс.²⁰

Максимович приобщил Тепловых к широкому кругу литераторов, с которыми был связан.

В альбом М. А. Максимовича 1824—1872 годов, в котором оставили свои стихотворения и прозаические отрывки В. Ф. Одоевский, С. Е. Раич, Н. М. Языков, С. П. Шевырев, В. П. Титов, Н. И. Надеждин и многие другие, Серафима Теплова в 1829 году вписывает свое знаменитое «К***») и стихи на память Максимовичу «Ех unique leonem» («На память от меня цветок | Примите ноготок...»); благодарит в стихах своего покровителя, владельца альбома, на другой странице альбома и сестра ее.²¹

Знакомство с пушкинским окружением отвечало поэтическим интересам Тепловых, следовавших в своем творчестве по направлению, данному литературе великим поэтом. Особенно отличил С. С. Теплову, как сказано выше, Н. М. Языков, посвятивший ей в 1831 году стихотворение «Я знаю вас: младые ваши лета», в котором воспевал высоту ее поэтических помыслов, умение «чужую мысль далеко увлекать».

В 1832 году С. Теплова вышла замуж за чиновника Московского почтамта Дмитрия Федоровича Пельского. В 1840-х годах он занял место почтмейстера в Дмитрове. В 1833 и 1836 годах Пельский издал две почтовые книжки для жителей Москвы.

Видимо, ему же принадлежали поэтические опыты в «Библиотеке для чтения», «Литературных прибавлениях к „Русскому инвалиду“», альманахе «Цинтия» и других изданиях 1830-х годов за подписью Дмитрия Пельского. Н. С. Теплова, напечатанная в 1830—1833 годах несколько стихотворений «К сестре», посвятила ему стихотворение «Д. Ф. Пельскому») (1832), воспев в нем бракосочетание «милого брата» со «светлой головой», ее «первым другом от колыбели», как союз возвышенных и благородных душ.²²

Из Дмитрова в 1849 году Пельская по смерти сестры просила М. П. Погодина о содействии в издании «Стихотворений» Н. Тепловой и предлагала ему для «Москвитянина» свои повести.²³ Но повести ее в «Москвитянин» напечатаны не были, стихотворения же сестры помог ей издать приезжавший в 1858 году с Киевщины в Москву Максимович, и они вышли третьим изданием в 1859—1860 годах. Два рассказа С. С. Тепловой «Воспоминание былого» и «Год в деревне» были напечатаны в «Развлечении» 1859—1860 годов, видимо не без содействия Максимовича, там же поместившего в 1859 году несколько стихотворений Н. Тепловой.

Рассказы Тепловой отражают прогрессивные веяния эпохи. В рассказе «Воспоминание былого» нежная любовь к подмосковной немецко-колонистке не поглощает все помыслы героя-студента, сердце которого «глубоко сочувствовало всем восторженным идеям отечества, свободе жертвы». Он, питая «мечты улучшений», «присматривался к жизни народа», к нищим мужикам, у которых «нет времени опомниться и оглядеть самих себя».²⁴ Сочувственное отношение к крепостным отличает и героя второго рассказа, женившегося по расчету, чтобы спасти от нищеты не только родных, но и своих дворовых. Предложенная С. Пельской в журнал «Время» повесть «Старая церковь» была ей в 1863 году возвращена обратно

¹⁸ Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XI, Изд. АН СССР, [Л.], стр. 103.

¹⁹ См.: М. Поляков. Белинский в Москве. Изд. «Московский рабочий», М., 1948, стр. 32—33.

²⁰ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IV, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 342, т. VII, стр. 654—655.

²¹ С. Пономарев. Альбом М. А. Максимовича. «Киевская старина», 1882, № 1, стр. 160—162.

²² Н. С. Теплова. Стихотворения. М., 1833, стр. 31—32.

²³ Н. П. Барсуков. Жизнь и труды М. П. Погодина, кн. X. СПб., 1896, стр. 312.

²⁴ «Развлечение», 1859, № 23, стр. 268.

М. М. Достоевским.²⁵ Умерла она не в 1861 году, как принято считать, а после 1863 года.

Входивший в круг знакомых С. С. Тепловой Илья Васильевич Селиванов (1810—1882), писатель обличительного направления, в 1829 году окончил Московский университет и сперва печатался в «Дамском журнале», «Литературных прибавлениях к „Русскому инвалиду“», «Галатее» Раича. Начав со службы в Сенате, занимал в течение своей долгой жизни административные и судебные должности в Москве, Саранске, Пензе, Одессе и Варшаве. В 1848 году встречался за границей с Герценом, подарившим ему свой портрет. За «превратный образ мыслей» в 1850 году сосылался в Вятку.

Его очерки, рассказы и повести, написанные в духе «натуральной школы», — «Мордва», «Полесовщики», «Контрабанда», «Иван Ермолаич» и др. печатались в 1858—1860-х годах в «Журнале землевладельцев», «Современнике», «Искре», «Русском вестнике» и других журналах, статья о судебной реформе 1864 года была напечатана в «Юридическом вестнике» 1867 года. В 1857 и 1858 годах вышли его «Провинциальные воспоминания», в 1868 году их продолжение — «Воспоминания прошедшего». В этих сборниках рассказов он от лица «правдолюбца»-рассказчика бичевал крепостников, мздоимцев-чиновников, надувал-кушцов и выражал сочувствие крестьянству и бедному и забитому простонародью. Автобиографические его «Записки дворянина-помещика, бывшего в должности предводителя, судьи и председателя палаты» печатались в «Русской старине» 1880 года. Селиванов был членом Общества любителей русской словесности и членом-учредителем Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым (Литературного фонда).

Письмо о С. С. Тепловой, с которой он в 1859—1860 годах одновременно выступил в «Развлечении» с рассказами «Горничная», «Идеалист» и «Банкрот», адресовано одному из основателей Литературного фонда А. В. Дружинину, в «Библиотеке для чтения» которого Селиванов в 1860 году напечатал «Практические заметки делового человека», а в «Веке», где литературным отделом заведовал Дружинин, вскоре поместил рассказ «Преступница» («Уголовное дело»).

Ходатайствуя о довольно крупной сумме для Тепловой, он особо отмечает ее элгию, пряча меж строк многозначительный намек на истинного, не названного адресата стихотворения, имя которого опасно было доверить бумаге. Без сомнения, и текст из «Денницы» тридцатилетней давности и объяснение к нему он получил от самой поэтессы, так же как и книжку стихотворений ее сестры для приложения к ходатайству.

Приводим это ходатайство:

«15 декабря 1860.

Есть в Москве, любезный Александр Васильевич, одна вдова, родная сестра бывшей [Лисициной] Тепловой, имевшей во время оно большое стихотворное значение, бедная, бедная донельзя. Женщину эту я хорошо знаю и уважаю ее. Она пишет и сама, но без связей, без знакомства, забытая судьбой, она горько и тяжело несет жизнь свою.

Для того, чтоб Вы не подумали, что я сужу ее пристрастно, посылаю Вам ее рассказы: он мне очень понравился; по нем Вы можете судить, что эта женщина могла бы что-нибудь сделать, ежели б не была задавлена бедностью. Она печатала в „Развлечении“ кое-что («Год в деревне» и еще что-то), но так как „Развлечению“ нужна похабщина, а она слишком порядочная женщина для этого, то, разумеется, писания ее туда плохо принимаются, а ей пока есть нечего. В Москве пока нет журналов, которые бы платили ей, мало известной и слишком мало самонадеянной и скромной, чтоб таскаться по передним журналистов. Похлопочите, чтоб ей дали пособие из Общества для пособия бедным литераторам, — Вы сделаете доброе, христианское дело, которого г-жа Терехина вполне достойна.

Легко может быть, что Вы позабыли о [Лисициной] Тепловой: посылаю Вам книжку ее стихотворений. Вы увидите из них, что обе сестры стояли того, чтоб об них не позабыть.

Серафима Сергеевна Терехина, урожденная Теплова, стала известна еще в 1830 году стихотворением, напечатанным в „Деннице“ Максимовича на 1830 год на 121 стр. За это стихотворение цензор Глинка был посажен на гауптвахту, а Максимович схватил выговор. Вот это стихотворение.

«Далее приведен текст стихотворения за подписью «С-ма Т-ва»).

Ежели рассказец ее годится куда-нибудь — поместите; при ее бедности ей и 15 и 20 р. денег... А ежели найдете, что она и для Вас может быть полезна, призывайте — она сочтет это благодеянием божим.

Что сказать об ней еще? Что она вдова коллежского асессора, что ей около 45 лет и что она бедна, как уж не знаю кто. Ежели б Вы ей выхлопотали рублей 150, много бы молитв было принесено за Вас.

Вы, вероятно, знаете, к кому относится ее стихотворение.

²⁵ В. С. Не чая ва. Журнал М. М. и Ф. М. Достоевских «Эпоха». Изд. «Наука», М., 1975, стр. 283.

В объявление Ваше о „Веке“ я не попал снова. Вы, верно, забыли. Не посылаю Вам теперь ничего, потому что к Новому году сильно занят делами палаты, да и хочется поскорее издать третью книжку „Провинциальных воспоминаний“.

Искренно жму Вашу руку и желаю Вам всего лучшего. Душою преданный Вам

И. Селиванов».²⁶

Письмо Селиванова, содержащее намек на Рылеева, находится в папке входящих документов Комитета общества, в подборке приложений, к протоколам не подшитых. Идя «рука об руку с русской литературой» и связывая себя с литературным движением и его превратностями,²⁷ Комитет опасался контроля властей, памятуя репрессии после событий 1848 года в отношении Общества для посещения бедных, возглавлявшегося В. Ф. Одоевским и к середине 50-х годов захиревшего.

На заседании Комитета 27 декабря 1860 года (присутствовали Е. П. Ковалевский, Кавелин, Галахов, Чернышевский и другие члены), было назначено просительнице 50 руб., но из-за того, что Селиванов перепутал фамилии Тепловых в замужестве, произошла задержка.

Бедствующая писательница снова была вынуждена напомнить о своей нужде Селиванову:

«Милостивый государь Илья Васильевич!

Еще в декабре 1860 года я прочла в „Московских ведомостях“, что в заседании Комитета Общества для пособия бедным литераторам, по Вашему представительству назначено мне 50 руб. сер.; но я до сих пор этих денег еще не получила и прошу Вас усердно о том довести до сведения Комитета. Имею честь быть готовая к услугам Вашим.

Серафима Пельская.

Апреля 11
1861».

Отослав в тот же день это письмо со своим запросом в Комитет, Селиванов, по рассмотрении Комитетом этих писем 21 апреля, исправил ошибку, и Пельская получила пособие 24 мая 1861 года.²⁸

Вспомоществования хватило ненадолго; отосланный Селивановым Дружинину рассказ Пельской напечатан не был, и через год Теплова обратилась в Комитет уже сама, с прошением о пособии или ссуде под повесть, посланную в журнал «Время».²⁹

Вот это письмо, которое так же, как ходатайство Селиванова, раскрывает внутренний облик писательницы:

«В Комитет Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым.

Мне неизвестно, могут ли по уставу Общества просить Общество сами за себя те лица, которые имеют некоторое право на его помощь, но исключительность, крайность положения, в настоящее время не дают мне сроку не только справиться о правах, но даже и о том, куда должно адресовать просьбу в Комитет. И одолевая все сомнения о достаточности своих прав и другие более уважительные чувства, в необходимости моей решаю прибегнуть к благородному покровительству и сочувствию Общества. В конце 1860-го года по представлению члена г. Селиванова мне было назначено пособие в 50 р. сер., которые я получила в мае 1861-го года. Но я не полагаю, чтоб эта помощь, доставившая мне некоторую льготу в жизни и возможность заняться литературным трудом (т. е. написать две повести, из коих одну в марте месяце нынешнего года я отправила в редакцию журнала «Время», другая у меня), могла лишить меня права на новое пособие, особенно в таком положении, в каком нахожусь я. Описывать его, думаю, нет надобности и считаю достаточным пояснением настоящее письмо мое: надо было иметь слишком сильные причины, чтоб решиться на него и совершенную беспомощность.

Не знаю, стоят ли покровительства настоящие мои литературные занятия, я и сама очень мало даю цены им и в задаток могу только представить две напечатанные повести: „Воспоминания былого“ в „Развлечениях“ 1859-го года, №№ 22-й и 23-й и „Год в деревне“ — там же, 1860-го года, №№ 9-й и 10-й.

²⁶ Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, ф. 115, д. 1, № 383, лл. 1—2 об.

²⁷ Отчет секретаря Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым за 1867 г. СПб., 1868, стр. 22.

²⁸ ГПБ, ф. 438, № 1, л. 125, № 10, лл. 75—75 об., 78, 138.

²⁹ Там же, № 11, лл. 264—265.

Но суд Комитета об достоинстве литературных трудов так снисходителен при распределении пособий, что я не теряю надежды, имея в виду высокую цель Общества.

Еще одна из моих повестей была прошлого года отослана г. Селивановым А. В. Дружинину для „Века“, и им принята с обещанием напечатать, но напечатана не была, по болезни ли г. Дружинина или потому, что найдена неудобной, — мне неизвестно.

Веряю и просьбу свою и имя свое — хотя не важное, но всегда закрытое — великодушной разборчивости Комитета.

В конце трудного для меня письма для успокоения себя обещаю: в таком случае; если Комитет благоволит поддержать мою жизнь, назначив мне пособие, а между тем права мои на него найдет недовольно недостаточными, возвратит в Общество деньги, если повесть моя будет напечатана, или другой какой литературный труд получит вознаграждение.

Серафима Пельская, рожд. Теплова.

Москва
1862. Апреля 24.

Р. С. Первое пособие в прошлом году я получила в Книжном магазине Н. М. Щепкина.

Р. Р. С. С. Имя мое однажды было напечатано в статье М. Н. Лонгинова в „Современной летописи“ 1861-го года, № 20-й и „Русском вестнике“, 1861-го, № 2-й по поводу напечатанных в 1860-м году „Стихотворений“ сестры моей *Н. Тепловой*.

«Не давая цены» и другим своим поэтическим опытам и даже не указывая на них, С. С. Теплова довела до сведения Комитета об элегии, которой, видимо, дорожила, и о напоминаниях о ней в печати. В числе других прошений письмо Пельской рассматривалось Комитетом 27 апреля 1862 года, и Галахову, в свое время хлопотавшему за вдову В. Г. Белинского, было поручено собрать сведения о Тепловой.³⁰

Скромное, «закрытое» в 30-х годах и ненадолго мелькнувшее в начале 1860-х годов имя С. Тепловой, несомненно, заслуживает внимания. Следует оценить по достоинству тот вклад в дело увековечивания подвига декабристов, который внесла эта рядовая участница литературного движения.

В соответствии с замыслом автора или волей случая, как утверждал издатель, опасаясь обвинения в политической неблагонадежности, стихотворение Тепловой упорно связывалось в сознании современников и потомков с образом Рылеева. Оно воспринималось как единственный в течение ряда лет, пусть в завуалированной форме, глубоко сочувственный отклик на его гибель в открытой печати. Прославляющие Рылеева стихи Языкова «Не вы ль, убранство наших дней...» (1826) и В. К. Кюхельбекера «Тень Рылеева» (1827) оставались потаенными до лучших времен, а надгробное слово «Памяти Рылеева» Н. П. Огарева, написанное через тридцать лет после элегии Тепловой, могло прозвучать только в вольной печати.

Э. Э. Н А Й Д И Ч

ИЗБРАННОЕ САМИМ ПОЭТОМ

(О СБОРНИКЕ СТИХОТВОРЕНИЙ ЛЕРМОНТОВА 1840 ГОДА)

1

К своему творчеству Лермонтов подходил с очень высокими требованиями. Об этом свидетельствует его отношение к юношеским стихам, которые он не публиковал, строгий отбор произведений для печати, отразившийся на составе поэтического сборника 1840 года.

Вне печати и вне сборника осталась почти вся любовная лирика, дружеские послания, стихотворения на случай. Произошло, казалось бы, невероятное. Вышел сборник лирического поэта, где из 28 стихотворений к любовной лирике можно отнести лишь три. Да и то одно из них — перевод («В альбом (Из Байрона)»), а другое — «Расстались мы» — напечатано в конце сборника, с нарушением хроно-

³⁰ Там же, № 1, л. 212.

логии, чтобы резче подчеркнуть судьбу его автора. Ранее это стихотворение не печаталось. Как известно, сборник закачивался «Тучами» с датой «апрель 1840»; из этого явствовало, что поэт не по своей воле, а как изгнанник отправляется «в сторону южную». Напечатанное предпоследним стихотворение «Расстались мы» с датой «1837» воспринималось в этом же ключе и напоминало о предшествующей ссылке.

Демонстративное оттеснение любовной темы на второй план было принципиальным и совпадало с подобной тенденцией в творчестве Гоголя. Лермонтов отбирал произведения для печати в соответствии с поэтическими декларациями в «Поэте» и «Не верь себе», провозглашавшими необходимость гражданской поэзии, отвечающей нуждам народа.¹

Коснемся несколько подробнее состава первого поэтического сборника Лермонтова. История его печатания, которое проходило уже после отъезда поэта во вторую ссылку, освещена В. А. Мануйловым.² Издание осуществлялось Краевским, но несомненно, что отбор стихотворений был определен самим поэтом. Поскольку порядком расположения стихотворений и характером их отбора в литературе о Лермонтове никто специально не занимался, необходимо сказать об этом несколько подробнее.

Основной массив сборника, состоящего из 28 произведений, представляют стихотворения, напечатанные в «Отечественных записках» №№ 5—18, т. е. ровно половина сборника публикуется по «Отечественным запискам», начиная со второй книжки за 1839 год («Дума») и кончая майским номером за 1840 год («Воздушный корабль»). Все эти стихотворения расположены в порядке их публикации в журнале.

Первые четыре стихотворения, открывающие сборник, предшествуют периоду сотрудничества Лермонтова в «Отечественных записках». «Песня про царя Ивана Васильевича» была опубликована в «Литературных прибавлениях к „Русскому вивелиду“» 30 апреля 1838 года.³ На втором месте в сборнике — «Бородино», опубликованное в «Современнике» (1837, № 2). Далее идет «Узник» (1837), напечатанный в «Одесском альманахе» на 1840 год вместе с «Ангелом», не включенным в сборник, очевидно, потому, что автор согласился с отрицательной оценкой Белинского.⁴ Лермонтовский сборник открывался стихотворениями, имеющими объективный характер. Здесь нет ни одного поэтического произведения, которое можно было бы истолковать узко субъективно. «Узник» на фоне таких стихотворений, как «Бородино», «Молитва», «Дума», приобрел более общее значение, чем только рассказ об индивидуальной судьбе героя.

Образная система стихотворения такова, что, помимо данной конкретной ситуации (узник в тюрьме), у читателя возникает представление о судьбе личности в условиях реакции. Отсутствие свободы, одиночество, ночь, часовой — это признаки тех самых средних лет николаевского царствования, между концом польского восстания в 1831 году и началом умственного оживления в 1842 году, которые создавали у современников Лермонтова ощущение безысходного мрака.⁵ Напечатанный ранее, «Узник» стал широко известен по сборнику 1840 года. В его составе еще резче прозвучал страстный призыв к свободе, яснее выступило символическое значение стихотворения.

В первых двух произведениях («Песня про царя Ивана Васильевича», «Бородино») речь идет о прошлом, «Узник» же посвящен настоящему, в нем появляется голос лирического героя: «Одинок я — нет отрады...»

Глубоко гуманный характер страдающего героя лермонтовской лирики раскрывается в следующем за «Узником» стихотворении «Молитва» («Я, мать божию, ныне с молитвою»). Получив его для сборника, Краевский опубликовал стихотворение и в «Отечественных записках» (1840, № 7). Здесь внимание сосредоточено на судьбе другого человека («Не за свою молю душу пустынную»), и это сразу же выводит его за грань субъективного. Оба плана вновь соединяются в напечатанной вслед за «Молитвой» «Думе».

Стихотворения из «Отечественных записок» (№№ 5—18) имеют философский и общественный характер. Прямое выражение авторского «я», обращение к соб-

¹ В данной работе тема поэта в творчестве Лермонтова затрагивается лишь частично, так как требует специального рассмотрения.

² В. Мануйлов. Лермонтов и Краевский. «Литературное наследство», т. 45—46, 1948, стр. 372—374.

³ В сборнике, по сравнению с первой публикацией, была проведена некоторая вивелировка орфографии, противоречащая авторскому замыслу. См. примечания к академическому изданию: М. Ю. Лермонтов, Сочинения в шести томах, т. IV, Изд. АН СССР, М.—Л., 1955, стр. 404 (далее ссылки приводятся в тексте).

⁴ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IV, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 123 (далее ссылки приводятся в тексте).

⁵ Е. В. Тарле. О лермонтовском времени. «Литературный современник», 1941, № 7—8, стр. 140.

ственным переживаниям можно найти только в двух переводах из Байрона — «Еврейской мелодии» и «В альбом». Печатая эти переводы, Лермонтов подчеркнул свою связь с английским поэтом и вместе с тем нашел способ передать трагическую скорбь устами другого «я», другого поэта. Близость к судьбе современной личности Лермонтов подчеркнул, устранив из первого перевода библеизмы, пронизывающие это стихотворение Байрона. Здесь появляется впервые в сборнике любовный мотив.

После первых восемнадцати стихотворений следует еще десять. № 19 — «И скучно и грустно», напечатанное в «Литературной газете» 20 января 1840 года, № 20 — «Ребенку» («О грезях юности»), стихотворение, переданное Лермонтовым для сборника и опубликованное Краевским в «Отечественных записках» уже после того, как сборник был подписан к печати (1840, № 9). Три стихотворения — №№ 21—23 — Краевский послал цензора А. В. Никитенко вставить в сборник дополнительно, так как это были последние стихотворения, появившиеся в его журнале (1840, №№ 6, 7) уже после передачи сборника в цензуру (21 июля 1840 года). Такая просьба была вполне логична, так как сборник включал все (кроме «Поэта») стихотворения, напечатанные в «Отечественных записках». Среди трех новых стихотворений были «Отчего» и «Благодарность», опубликованные в шестой книжке журнала. Строчная буква в местоимении «ты», несмотря на обращение к богу, а также соседство с интимным «Отчего» отвлекли внимание цензуры. «Благодарность» при поверхностном чтении могла быть воспринята как обращение к женщине.

И, наконец, пять последних произведений были оставлены Лермонтовым Краевскому для их первой публикации. Это прежде всего поэма «Мцыри» (№ 24), законченная осенью 1839 года; три стихотворения 1837 года («Когда волнуется желтеющая нива», «Сосед» и «Расстались мы») и заключительное «Тучи».

Публикация трех стихотворений 1837 года в конце, а не в начале сборника, очевидно, выражала волю автора. О «Расстались мы» уже было сказано; что касается двух последних, то печатать их вначале было нецелесообразно из-за их содержания. К ним читатель обратится уже после того, как получит представление об основном направлении сборника.

Кроме переводов из Байрона, в сборник было включено стихотворение «Из Гете» («Горные вершины»). Ряд произведений в сознании читателей связывался с именем Пушкина: «Три пальмы» — с девятым «Подражанием Корану», «Журналист, читатель и писатель» — с «Разговором книгопродавца с поэтом», «Узник» — с одноименным пушкинским стихотворением.

2

Одно из центральных стихотворений сборника — «Дума». Это первое печатное произведение Лермонтова, где выражено самосознание поэта. «Дума» — это итог предшествующей лирики, начиная с «Монолог» 1829 года. Вместе с тем «Дума» принципиально новое произведение и по содержанию, и по художественным особенностям.

Белинский поставил «Думу» рядом с «Героем нашего времени». Характер Печорина связан с духом времени. Основные противоречия этого характера выражены в «Думе», созданной в период работы над романом. «Герой нашего времени», как это установлено В. В. Виноградовым, вобрал огромный опыт поэтической работы Лермонтова и явился «стилистическим синтезом достижений стиховой и прозаической культуры русской речи»⁶

Обращаясь к анализу «Думы», следует сказать, что она также явилась результатом этого взаимодействия.

«Дума» отличается значительностью и масштабностью проблем, откровенной связью с философией и публицистикой. При всем том это произведение исповедальное, лирическое, глубоко личностное, несущее печать авторской индивидуальности.

Между «Думой» и «Героем нашего времени» есть еще нечто общее. И в том и в другом произведении Лермонтову удалось соединить, казалось бы, несоединимое: исповедь, раскрытие самосознания изнутри, субъективное начало — с объективным, повествовательным.

В «Герое нашего времени» такое сочетание достигается соединением журнала Печорина с повестями, где о нем рассказывается со стороны. Новаторство, самобытность Лермонтова заключались не в том, что цикл повестей собран вокруг одного героя, а в том, что этот герой был одновременно и отделен от автора и связан с ним, поскольку был составлен «из пороков всего поколения». Белинский после встречи с Лермонтовым в ордонансгаузе заметил: «Печорин — это он сам, как есть» (XI, 509).

⁶ Виктор Виноградов. Стиль прозы Лермонтова. «Литературное наследство», т. 43—44, 1941, стр. 624.

Речь идет не об отождествлении Лермонтова и Печорина, а об особом, отличном от пушкинского соотношении героя и автора. Критика Печорина в определенной степени была самокритикой. В еще большей степени это относится к «Думе».

«Дума» замечательна не только отчетливым пониманием собственного самосознания как сознания своего поколения, но и резкой его критикой. Авторское «я» «Думы» одновременно часть поколения и вместе с тем оно выше его, поскольку резко и беспощадно обличает и все поколение, и самого себя. Это тот случай, когда самокритика направлена не на какие-либо отклонения от определенных идейных и нравственных позиций, а полностью их отрицает.

В центре внимания Лермонтова — сфера общественного сознания и самосознания, критический пересмотр которых ведет к утверждению нового мировоззрения. Первым шагом на этом пути было «самоочищение общественного сознания от всех наслоений вековых предрассудков и суеверий, воспитанных антагонистическим обществом».⁷ В этом и заключается сила лермонтовской иронии и скептицизма.

Маркс в одном из писем к Руге (1843) писал: «Реформа сознания состоит только в том, чтобы дать миру уяснить свое собственное сознание, чтобы разбудить мир от грез о самом себе, чтобы разъяснить ему смысл его собственных действий...» Как указал Маркс, важнейшая задача — «работа современности над уяснением самой себе (критическая философия) смысла собственной борьбы и собственных желаний. Это — работа для мира и для нас. Она может быть только делом объединенных сил. Речь идет об *исповеди*, не больше. Чтобы очиститься от своих грехов, человечеству нужно объявить их тем, чем они являются на самом деле».⁸

Над разрешением сходных задач в 40-х годах работали Герцен и Белинский. Это был русский и общеевропейский процесс. Лермонтов шел в этом же направлении. Недаром Герцен, а позднее Чернышевский подчеркивали близость Лермонтова к русской передовой общественной мысли.

В «Думе» развертываются противоречивые стороны духовного облика поколения — равнодушие, нравственный индифферентизм и вместе с тем «надежды лучшие и голос благородный». Это противоречие зафиксировано в строках:

И царствует в душе какой-то холод тайный,
Когда огонь кипит в крови.

(II, 114)

«Холод тайный» идет от «позднего ума», от беспощадного философского осмысления действительности, от невозможности борьбы. «Огонь в крови» — от естественного стремления к полноте жизни, к реализации идеалов.

«Дума» создана в критический момент русской и европейской духовной жизни — поражения декабрьского восстания в России, разочарования в результатах Великой французской революции, когда обнаружился крах просветительских иллюзий. Под «ошибками отцов» Лермонтов подразумевал и эти общеевропейские явления, тем более, что декабристы были во многом связаны с просветительской идеологией. Н. Г. Чернышевский в «Очерках гоголевского периода русской литературы» (статья 6) цитирует лермонтовскую «Думу», начиная со строк «Богаты мы, едва из колыбели», и характеризует этими строками положение во Франции во время реставрации и в первые годы орлеанской династии. Вскоре, в 1840 году, Лермонтов в «Последнем новоселье» упрекает французский народ за нарушение традиций:

Из славы сделал ты игрушку лицемерья,
Из вольности — орудье палача,
И все заветные отцовские поверья
Ты им рубил, рубил сплеча...

(II, 182)

Здесь снова поднимается проблема отцов и детей. Причем речь идет не только об «ошибках отцов», но и о «заветных отцовских поверьях».

«Дума» замечательна не одной лишь содержащейся в ней самокритикой, суровым приговором В ее заключительных строках, казалось бы неожиданно, прорывается исторический оптимизм, вера в то, что последующие поколения с высокими гражданских позиций («со строгостью судьи и гражданина») осудят поколение, несущее бремя «познания и сомнения».

Лермонтовские строки оказываются необычайно емкими⁹ — в них заключен русский, общеевропейский и общечеловеческий смысл. Столкновение идеалов и дей-

⁷ Е. Н. Купрянова. Идеи социализма в русской литературе 30—40-х годов. В кн.: Идеи социализма в русской классической литературе. Изд. «Наука», Л., 1969, стр. 118.

⁸ К. Маркс, Ф. Энгельс, Сочинения, т. 1, стр. 381.

⁹ Белинский заметил, что в четырех строках «Думы» («И ненавидим мы, и любим мы случайно») «сказано больше, чем в двенадцати томах иного „господина сочинителя“» (IV, 255).

ствительности, надежд и разочарований, «ошибок» и «позднего ума» — все это характерно для развития отдельных поколений, для жизни каждого человека.

Необходимо отметить также историческое значение лермонтовской «Думы». Подобно «Герою нашего времени», это произведение способствовало формированию более зрелой идеологии, которая рождалась в 40-х годах XIX века.

Как известно, преодоление не есть простое отрицание, оно включает отдельные стороны явлений, которые преодолеваются. Ни Лермонтов, ни его великие современники Герцен и Белинский не отрицали декабризма, не отрицали страстные философские поиски людей 30-х годов. Они стремились выработать новую философию, новые идеалы, опирающиеся на действительность, и немалую роль в этом процессе сыграли произведения Лермонтова.

3

Как уже отмечалось, сборник стихотворений Лермонтова 1840 года открывался «Песней про царя Ивана Васильевича» и стихотворением «Бородино». Тем самым Лермонтов как бы отвечал на призыв Белинского в «Литературных мечтаниях». Критик видел возможность расцвета литературы лишь в обращении к народному поэтическому творчеству. При этом главным он считал не следование определенным образцам фольклора, а воплощение народного мирозерцания, сочетание народного взгляда с верностью картин русской жизни. Белинский настойчиво подчеркивал в эти годы, что связь литературы и фольклора должна осуществляться бессознательно, стихийно.

Сохраняя органичность при обращении к народному творчеству, которое он хорошо знал, Лермонтов, однако, делал это вполне сознательно. Такому подходу к сокровищнице фольклора безусловно содействовал его ближайший друг Святослав Раевский, замечательный знаток и собиратель фольклорных произведений.

В обширной литературе о «Песне про царя Ивана Васильевича» раскрыта связь лермонтовского обращения к фольклору с развитием русской фольклористики в 30-х годах XIX века, обследованы многообразные фольклорные источники, к которым обращался поэт.¹⁰ Принципиальное значение имеет новейшая работа В. Вацуру, где детально изучено соотношение «Песни...» с фольклорными источниками, показано, как своеобразно Лермонтов объединил мотивы различных фольклорных жанров в своей идейно-эстетической системе.¹¹

Эти особенности подхода к народному творчеству — сохранение общей стилиевой стихии, народного взгляда на вещи и в то же время постоянное нарушение принципов того или иного фольклорного жанра — характерны для «Казачьей колыбельной песни» и «Даров Терека».

В народных колыбельных песнях невозможно такое построение сюжета, как у Лермонтова. Так, в песне, которую приводит как параллель к «Казачьей колыбельной» Л. П. Семенов, — «Как у нас то было на Тихом Дону» — мать-казачка поет колыбельную, заканчивающуюся строками:

Берегла-то мать сына от ветра, от вихоря,
Берегла-то мать сына от солнышка от красного,
Берегла мать сына от сильных дождей,
Не уберегла мать сына от службыцы государевой.¹²

Мотив «военной службы» взят Лермонтовым из казачьих гребенских песен, но его разработка противоречит народной поэтике.

Лермонтовская песня представляет цельную картину, последовательные этапы биографии героя, что несвойственно фольклорным колыбельным песням. Ряд образов «Казачьей колыбельной» навеян другими лирическими песнями — о «проводах добра молодца красной девицей или молодой женой, которые стоят „у стремячка у правого“».¹³

Исследователи заметили, что «Казачья колыбельная» столь точно передавала особенности народного мирозерцания, что она не только прочно вошла в народно-поэтический обиход, но, что бывает крайне редко, не подвергалась каким-либо изменениям, в ней сохранилось каждое лермонтовское слово.

Белинский удивлялся силе проникновения Лермонтова в психологию материнской любви: «Где, откуда взял поэт эти простодушные слова, эту умошительную нежность тона, эти кроткие и задушевные звуки, эту женственность и прелесть

¹⁰ См., например: М. А за до вс к и й. Фольклоризм Лермонтова. «Литературное наследство», т. 43—44, стр. 227—262.

¹¹ Статья В. Э. Вацуру печатается во втором томе коллективной монографии «Литература и фольклор».

¹² Леонид Семенов. Лермонтов и Лев Толстой. М., 1914, стр. 423.

¹³ Н. Мендельсон. Народные мотивы в поэзии Лермонтова. В кн.: Венюк Лермонтову. М.—Пгр., 1914, стр. 194.

выражения?.. как же он так глубоко мог проникнуть в тайны женского и материнского чувства?» (IV, 536).

«Казачья колыбельная» замечательна своей общей гуманистической направленностью, раскрытием трагедии войны, где самая большая тяжесть ложится на долю матери. В этом смысле «Казачья колыбельная» подготавливает знаменитое стихотворение Некрасова «Внимая ужасам войны».

Мотивами народных песен и преданий проникнуто также одно из лучших стихотворений, украшающих сборник 1840 года, — «Дары Терека».

Обычное для фольклора олицетворение явлений природы позволило Лермонтову создать непревзойденную поэтическую картину. Образы Терека и Каспия красочно и точно передают природу Кавказа. Необычная яркость красок, каждой детали свойственна всему этому удивительному стихотворению. Могуществу и красоте Терека подстать красота людей, живущих на его берегах.

Однако эта высоко эстетизированная действительность внутренне трагедийна, потому что пронизана стихийными, разрушительными силами. Разбушевавшаяся река, ломающей скалы, неподвластным человеку силам природы соответствуют слепые стихии, господствующие в человеческом обществе. Если первый дар Терека — «стадо валунов», то второй дар — «с поля битвы кабардинец», жертва войны. Третий дар Терека — «труп казачки молодой», жертва убийства.

В свою очередь вскоре будет убит «казачина гребенской»:

Оседлал он вороного,
И в горах, в ночном бою,
На кинжал чеченца злого
Сложит голову свою.

(II, 130)

Каждый дар Терека прекрасен, и каждый — результат действия слепых, неразумных сил, действующих в природе и обществе. Самый образ «буйного», «сердитого» Терека как бы концентрирует это разрушительное начало.

Обратимся к сюжету стихотворения. Терек приносит дары Каспию, чтоб тот расступился и принял его воды. Как полагается в фольклоре, дары приносятся трижды. Первый дар («стадо валунов») и второй («кабардинец удалой») отвергнуты и только третий дар («труп казачки молодой») заставляет Каспий расступиться и принять воды Терека. Из всех даров самым высоким оказывается женская красота.

Выбор казачки для символизации «бесценного дара» — женской красоты — не случаен. В написанном почти одновременно «Фаталисте», где действие происходит в казачьей станице, говорится о молодых казачках, «которых прелесть трудно постигнуть, не видав их» (VI, 339).

«Дары Терека» созданы Лермонтовым в период, когда он был частым гостем графини Елены Михайловны Завадовской, той самой, которой Пушкин посвятил стихотворение «Красавица».¹⁴ С пушкинской идеей («Благоговей богомольно Перед святейшей красоты») переключаются слова о красоте как о «бесценном даре».

О первом даре (валунах) сказано совсем кратко — в четырех строках. Эти строки о разрушительной работе природы очень важны. Так же как в поэме «Мцыри», поэт далек здесь от руссоистского понимания природы как гармонического идеала. Напротив, человеческие отношения ставятся в один ряд с природой из-за их разрушительного, стихийного характера.

Характеристика второго дара более развернута. Образ воина-кабардинца выписан детально (16 строк); передана его внешность, отражающая характер, подробно описано воинское снаряжение. Такое описание подчеркивает внутреннюю ценность, мужество этого человека и трагизм его гибели.

И, наконец, самый пространный эпизод (24 строки) посвящен молодой казачке. Он представляет собой сжатую новеллу о ее гибели. Стихийные силы врываются в частную жизнь, любовь превращается в убийство.

В финале стихотворения Каспий принимает волны Терека, получив от него самый высокий дар:

И старик во блеске власти
Встал, могучий, как гроза,
И оделись влагой страсти
Темно-синие глаза.

(II, 130)

¹⁴ В письме Е. А. Верещагиной к А. М. Хюгель от 11/23 января 1840 года сообщалось, что Лермонтов «очень занят — всякой день на балах и в милости у модных дам. У Завадовской часто бывает... Прилагаю тебе стихи его — выписала из последнего номера журнала» (И. А. Гладыш и Т. Г. Динесман. Архив А. М. Верещагиной. «Записки отдела рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина», 1963, вып. 26, стр. 51). Речь идет об «Отечественных записках», где напечатаны «Дары Терека».

Заключая свою поэтическую мысль в фольклорные образы, Лермонтов двигался путем объективизации, преодоления субъективности. При этом он был чужд какому-либо схематизму, превращения поэтического материала в иллюстрацию к идее или в некий шифр, как это часто было у поэтов-любомудров (Шевырева, Хомякова и др.). У Лермонтова предметная сторона имеет самостоятельное поэтическое значение. Он стремится к художественной разработке каждого образа. Индивидуализированы даже образы Каспия и Терека. В общей структуре стихотворения символический смысл получают элементы, которые связаны с основной ситуацией, отраженной в заглавии. Ряд моментов не попадает в сферу символического. Это относится, в частности, к олицетворению Каспия и Терека. Сама по себе персонификация этих образов не создает символов, последние возникают в процессе развертывания повествования.

От «Даров Терека» тянутся нити к последующим произведениям Лермонтова, где освещается тема кавказских войн («Валерик»), и к циклу стихотворений о трагических искажениях любви («Тамара», «Морская царевна»).

Так же как «Казачья колыбельная», «Дары Терека», близкие по духу к греческому фольклору, по своему сюжетосложению весьма далеки от народных песен. Для последних не характерен сюжет, объединяющий образы из разных сфер жизни. Так, например, в песне, близкой некоторыми образами к «Дарам Терека», —

Ой ты, батюшка, наш батюшка,
Быстрый Терек ты Горынич!¹⁵

развивается лишь один мотив. Тем более в такого рода песнях невозможны вставные психологические новеллы.

4

Созданные вскоре после «Думы» и опубликованные в августовском номере «Отечественных записок» за 1839 год «Три пальмы» — одно из важнейших стихотворений Лермонтова.

Как говорит подзаголовок, это восточное сказание, некая притча, подобная пушкинским «Подражаниям Корану». Эту связь Лермонтов демонстративно подчеркнул: он пользуется рядом пушкинских образов из девятого «Подражания Корану» («И путник усталый на бога роптал») и, как давно уже отмечено, точно той же, что у Пушкина, шестистрофной строфой и тем же размером (четырёхстопным амфибрахием). Невольное сопоставление со знаменитым пушкинским стихотворением резко подчеркивает самостоятельность и оригинальность лермонтовского произведения при всем формальном сходстве с «Подражанием Корану».

«Подражания Корану» замечательны прежде всего объективностью повествования, нарочитым несовпадением взглядов автора с заключенными в каждом подражании житейскими наблюдениями, мудростями и сентенциями. Пушкин сознательно показывает свое искусство перевоплощения, поэтического проникновения в иную культуру. У Лермонтова восточная образность, обращение к притче в данном случае имеют совершенно иную функцию. За пластицизмом описаний, неторопливым развертыванием сюжета скрыта страстная авторская мысль, во многом совпадающая с ее открытым выражением в «Думе».

В девятом «Подражании Корану» самый рассказ о путнике, смысл этого рассказа, мудрость, в нем заключенная, органически связаны. Сюжет раскрывает всемогущество и конечную благодать аллаха. В «Трех пальмах» сюжет носит иносказательный характер, а стихотворение в целом представляет аллегория. Первые две строфы — описание оазиса. Затем, как это часто бывает в аллегорических произведениях, автор прибегает к олицетворению — в третьей строфе пальмы наделяются человеческими мыслями, чувствами, речью:

И стали три пальмы на бога роптать:
«На то ль мы родились, чтоб здесь увядать?»
Без пользы в пустыне росли и цвели мыг...

(II, 124)

Четыре следующие строфы посвящены описанию каравана, подходящего к оазису. Оно заканчивается стихами:

Приветствуют пальмы нежданных гостей,
И щедро поит их студеный ручей.

(II, 125)

Затем в восьмой строфе сжато дана сцена уничтожения пальм, а в двух последних — зловещая картина запустения после их гибели. Внутренний ритм повест-

¹⁵ Н. Мендельсон. Народные мотивы в поэзии Лермонтова, стр. 194—195.

ования резко меняется. Действие сосредоточено в 3-й и 8-й строфе. Две строфы в начале стихотворения и две в конце посвящены описанию оазиса до и после посещения каравана, а четыре средние строфы представляют развернутое описание каравана. Можно проследить, как колеблется иносказание от аллегории через олицетворение к символу. Образ трех пальм — прежде всего аллегория. Между предметной и субъективной стороной здесь нет внутренней связи. Ропот пальм, желание принести пользу в контексте других лермонтовских произведений сборника 1840 года воспринимается как жажда деятельности, как мотив, пронизывающий все его творчество. Жалоба трех пальм перекликается со строкою «Думы»:

В начале поприща мы вянем без борьбы...

Но, по сравнению с «Думой», появляется новая трагическая мысль о гибели тех, кто вступает на путь общественно-полезной деятельности. Аллегорический смысл «Трех пальм» обнаруживается преимущественно в двух строфах (3-й, 8-й). Описательные строфы в середине стихотворения не имеют аллегорической нагрузки. Это красочная картина, значимая сама по себе; она позволяет избежать примитивной аллегоричности и одновременно создает особый ритм повествования от замедленного к неожиданно быстрому:

Но только что сумрак на землю упал,
По корням упругим топор застучал,
И пали без жизни питомцы столетий!

(II, 125)

Если три пальмы, сама ситуация их гибели — типичная аллегория, за которой угадывается судьба личности, то аравийские степи в начале стихотворения и особенно заключительная сцена загустения превращается в символ действительности:

И следом печальным на почве бесплодной
Виделся лишь пепел седой и холодный;

И ныне все дико и пусто кругом...

(II, 125—126)

Это сравнение современности со степями в годы реакции было весьма распространено. Последнюю часть задуманной Лермонтовым незадолго до гибели романтической трилогии, посвященную современности, Белинский сравнивал со «Степями» Кюшера (V, 455).

«Три пальмы» заканчиваются выразительными строками о страшной действительности, строками несомненно символического характера:

Да коршун хохлатый, степной нелюдом,
Добычу терзает и щиплет над ним.

(II, 126)

Не случайно, что Добролюбов в статье «Темное царство» один из разделов начал с цитаты из «Трех пальм» («И ныне все дико и пусто кругом») и закончил только что процитированными заключительными строками; тем самым он охарактеризовал лермонтовскими стихами темное царство произвола и угнетения.¹⁶

Лермонтову удалось создать художественно убедительное аллегорическое стихотворение лирического характера. Он сумел вдохнуть жизнь в аллегория, дать русскому читателю аллегорическое произведение, исполненное высокой страсти и лиризма.

5

Помимо «Думы», лермонтовский сборник содержит и другие стихотворения, где мысль выражается открыто. Их поэтичность заключается не в иносказательных формах, а в сжатости, простоте и энергии выражения. Стихотворение «И скучно и грустно» (1840) Белинский отнес к величайшим созданиям поэзии, «которые когда-либо, подобно цветочам Эвменид, освещали бездонные пропасти человеческого духа» (IV, 526). «Потрясающий душу реквием», «похоронная песня всей жизни» — это сказано о небольшом лирическом стихотворении, состоящем всего из трех строф, о стихотворении предельно простом, где нет ничего, кроме прямой речи героя, никаких иносказаний, ни одной метафоры.

Поэтичность стихотворения, его идейная глубина и художественная убедительность достигаются тем, что в коротком монологе Лермонтову удалось сконцен-

¹⁶ Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в девяти томах, т. V, Гослитиздат, М.—Л., 1962, стр. 66, 85.

трировать, собрать в единый фокус важнейшие проблемы, касающиеся судьбы отдельной личности и одновременно отражающие общее неблагополучие бытия. Лермонтов говорит о таких категориях духовной жизни человека, которые являются мерой состояния общества, свидетельствуют о характере мироустройства, позволяют поставить острые философские вопросы.

Название стихотворения, повторяющее его начало, передает горький душевный настрой человека. Это не элегическая жалоба, а трезвая констатация сложившегося у героя отношения к действительности. И буквально с первой же строки дается анализ причин такого душевного настроя, анализ, беспощадный к себе и к окружающему. Все дальнейшее течение стиха является движением мысли. Каждая мысль представляет не готовый тезис, а рождается в самом стихотворении, в процессе внутреннего монолога. Почти полное отсутствие зрительной образности восполняется музыкальностью. Частые вопросы, восклицания, многоточия, разная длина четных и нечетных строк создают сложный, но строго гармонический рисунок.

Лермонтов сумел целый ряд острых философских проблем выразить точно и немногословно. Это сделано так, что при поверхностном чтении не воспринимается глубинный смысл произведения. Попытаемся обозначить те моменты, которые образуют пересечение частного и общего, делают стихотворение «И скучно и грустно» таким значительным, весомым, близким к «Думе». Каждое его слово оказывается весьма емким. Так, в строках

...и некому руку подать
В минуту душевной невзгоды...

(II, 138)

говорится о страшном разъединении, которое характеризует личность и общество. В следующей строке

Желанья!.. Что пользы напрасно и вечно желать?..

опять выбрана необычайно существенная проблема, имеющая социальное и философское значение. Исполнение желаний, удовлетворение потребностей человека — важнейший вопрос, который постоянно занимал внимание поэта. Он был остро поставлен в юношеском философском стихотворении 1831 года:

Когда б в покорности незнанья
Нас жить создатель осудил,
Неисполнимые желанья
Он в нашу душу б не вложил,
Он не позволил бы стремиться
К тому, что не должно свершиться...

(I, 222)

Здесь дается оптимистическое решение, связанное с представлением о благодати творца. В других стихотворениях эта тема звучит иначе. В поэтической исповеди «1831-го июня 11 дня» говорится

Никто не получал, чего хотел
И что любил...

(I, 184)

Словом «Желание» («Желанье»), которое остается неисполненным, озаглавлены стихотворения «Зачем я не птица, не ворон степной» (1831) и «Отворите мне темницу» (1832). «И скучно и грустно», таким образом, завершает тему, волновавшую поэта многие годы. В одной его строке сосредоточен большой жизненный и поэтический опыт Лермонтова.

Далее идет нагнетение зловещих мотивов. Один из них — невозможность прочной любви:

Любить... но кого же?.. на время — не стоит труда,
А вечно любить невозможно.

(II, 138)

Вместо ответа на вопрос (кого же?) следует горестное рассуждение. Длительные паузы и отсутствие прямой семантической связи между частями предложения передают душевное волнение героя. Характер любовного чувства являлся для Лермонтова важнейшим определителем ценности бытия. Лермонтовский максимализм не признавал «людей мипутную любовь», землю, «где страсти мелкой только жить». Его мог устроить только мир прочной, настоящей любви.

Следующие строки

В себя ли заглянешь? — там прошлого нет и следа:
И радость, и муки, и все там ничтожно...

посвящены горестному сознанию того, что жизнь проходит бесследно, индивидуальное бытие бессмысленно и ничтожно. Здесь опять духовная жизнь сопрягается с историей и мирозданием. Жизнь, напрасно прожитая, без следа, — один из основных мотивов лирики Лермонтова. В этих строках, как и в «Думе», звучит резкая самокритическая нота.

И, наконец, начало последней строфы:

Что страсти? — ведь рано иль поздно их сладкий недуг
Исчезнет при слове рассудка...

В этих строках зафиксировано столь характерное для лермонтовской эпохи противоречие между страстью и разумом, чувством и мыслью — то самое сомнение, тяжесть скептицизма, которые, по словам Герцена, были одновременно мучением и силой Лермонтова. И как предельное выражение скептицизма и отрицания возникает афористический вывод:

И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг —
Такая пустая и глупая шутка...

Этот безотрадный вывод, перечеркивающий самую высокую ценность, которая дана человеку, звучит здесь горестно, беспощадно, мужественно. Мужественно потому, что смело противостоять представлениям о божественной благодати. Не следует забывать, что в сознании автора речь идет, конечно, о шутке бога, которая названа пустой и глупой (в черновике имеются еще эпитеты «сухая», «плоская», «тяжелая»). Отсюда уже один шаг до открыто богоборческой «Благодарности».

Заключительный афоризм замечателен также своим нарочитым прозаизмом, разговорно-бытовой окраской. Это противоречие между серьезностью вывода и обыденностью тона («как посмотришь») придает стихотворению художественную убедительность, отличает его от традиционно романтических произведений о смысле жизни.

В заключительных строках «И скучно и грустно» Лермонтов, как бы одним штрихом намечает образ автора, произносящего монолог:

И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг...

Белинский справедливо увидел близость этого образа к Печорину и показал, что противоречия, зафиксированные в стихотворении «И скучно и грустно», отражают характер эпохи: «Может быть, люди нашего времени слишком много требуют от жизни... слишком серьезно смотрят на жизнь, дают слишком большое значение чувству?.. Может быть, жизнь представляется им каким-то высоким служением, священным таинством, и они лучше хотят совсем не жить, нежели жить как живется?..» (IV, 527).

Грусть — один из основных мотивов лирики Лермонтова. «И скучно и грустно» дает сжатое, но очень емкое поэтическое обоснование безнадежно грустного отношения поэта к жизни.

6

Интимный, общественный и философский планы сочетаются в стихотворении «Как часто, пестрою толпою окружен» (1840). Это стихотворение было напечатано с авторским эпиграфом «1-е января» и получило весьма широкую известность, отчасти в связи с тем, что посвящено маскарадному балу, где обычно «присутствовали не только представители высшего общества, но часто и члены царской фамилии».¹⁷ По версии Висковатова, ссылавшегося на устные рассказы А. А. Краевского и В. А. Соллогуба, на маскарадном балу в дворянском собрании Лермонтов нарушил этикет — он вступил в разговор и даже прошелся с подошедшими к нему дочерьми императора. По мнению другого исследователя, Эммы Герштейн, указавшей, что на новогоднем балу в 1839 году дочерей императора Марии и Ольги не было, выходка Лермонтова относилась к Александре Федоровне, часто посещавшей балы и интриговавшей с некоторыми ближайшими знакомыми поэта.¹⁸ Лишь недавно выяснилось, что дата, поставленная в эпиграфе, относится к новогоднему балу в Большом каменном театре, состоявшемуся в ночь на 1 января 1840 года; на этом балу присутствовали император и наследник.¹⁹ Публикация стихотворения явилась необычайно смелым поступком, имеющим последствия для дальнейшей судьбы поэта.

¹⁷ П. А. Висковатый. М. Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество. М., 1891, стр. 315.

¹⁸ Эмма Герштейн. Судьба Лермонтова. «Советский писатель», М., 1964, стр. 75—100.

¹⁹ Михаил Яшин. История гибели Пушкина. «Нева», 1969, № 4, стр. 180.

Успех поэзии Лермонтова в определенных кругах высшего светского общества вызывал «раздражение против него». «...Злоба к Лермонтову некоторых лиц росла, — осторожно замечал биограф Лермонтова П. А. Висковатов.²⁰ В числе этих «некоторых лиц» был прежде всего Николай I, который не мог забыть «Смерть Поэта», не одобрял направления лермонтовского творчества (вспомним его письмо к Александре Федоровне о «Герое нашего времени»); он был возмущен вмешательством Лермонтова и А. А. Столыпина-Монго в его интимные дела (благодаря их помощи одной даме удалось скрыться за границу от преследований Николая I).²¹ В этой обстановке в 1839 году была написана, а в 1840 году напечатана в «Отечественных записках» повесть В. А. Соллогуба «Большой свет» (по словам автора, по заказу любимой дочери императора Марии Николаевны), где в оскорбительном виде изображалось положение Лермонтова в свете. Герой повести Леонин, которому автор придал внешние черты Лермонтова, был изображен жалким и ничтожным, всеми силами тянувшимся к большому свету. По мнению Висковатова, «Как часто, пестрою толпою окружен» «является до некоторой степени ответом на нападки в романе». Издевательства Соллогуба теряли смысл после столь смелого и дерзкого вызова светскому обществу. Очевидно, это обстоятельство и имел в виду Белинский, когда писал Боткину о повести «Большой свет»: «А впрочем, славная вещь, бог с нею! Лермонтов» думает так же. Хоть и салонный человек, а его не надуешь — себе на уме» (XI, 510).

К 1839 году поэтический талант Лермонтова и родственные связи Столыпиных содействовали его успеху в высших кругах дворянского общества.

Лермонтов в конце 1838 года пишет М. А. Лопухиной: «Я кинулся в *большой свет*. Целый месяц я был в моде, меня разрывали на части... Весь этот свет, который я оскорблял в своих стихах, с наслаждением окружает меня лестью; самые красивые женщины выпрашивают у меня стихи и хвалятся ими как величайшей победой. — Тем не менее я скучаю» (VI, 446—447; подлинник по-французски).

Через год Белинский в письме к Боткину заметил: «Большой свет ему надоел, давит его, тем более, что он любит его не для него самого, а для женщин...» (XI, 510).

Лермонтовское отношение к высшему светскому обществу было противоречивым. Он тянулся к нему, посещал балы и великосветские салоны и одновременно выступал как его беспощадный обличитель. Однако значение стихотворения «Как часто, пестрою толпою окружен» не сводится только к обличению большого света. Подобно другим лермонтовским стихотворениям этого времени, оно весьма глубоко и многозначно, связано со многими импульсами. Вот еще один из них. В «Отечественных записках» (1839, т. I, отд. III, стр. 71—72) были напечатаны «Отрывки из поэмы» Е. П. Ростопчиной:

... И где ж уединенье
Мне суждено? .. Среди большого света,
В самом кругу, где шум и вихрь забав блестящих
Влекут, волнуют всех, все движут, все живут,
Меня, меня одной лишь не касаясь! ..
.....
Но для чего меня, беспечного ребенка,
От жизни по сердцу насильно оторвали! ..
.....
И предали мечтаньям одиноким? ..
Мечтанья! .. ах! Они должны служить отрадой! ..

Это противоречие между мечтой и действительностью снимается у Ростопчиной деятельным духом поэзии. Выход — во внутреннем голосе, который заговорил «поэзии языком самородным».

У Лермонтова обрисована та же самая ситуация, но она получает более широкое жизненное значение и решается по-иному.

Заметим, что сама тема маскарада, новогоднего бала с его «блеском и суетой», так же как и в лермонтовской трагедии «Маскарад», символична. Конечно, это бал при «шуме музыки и пляски». Но это не только «маскарадное собрание». Уже в строках

Мелькают образы бездушные людей,
Приличьем стянутые маски! ..

(II, 136)

говорится не только о маскарадных масках, а об искусственности, искажении естественного, о бездушии общества. И здесь постепенно обнаруживается парадокс:

²⁰ П. А. Висковатый. М. Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество, стр. 324.

²¹ И. Л. Андроников. Еще об одной тайне Лермонтова. «Неделя», 1965, № 26, 20—26 июня, стр. 8—9, 16—17.

то, что непосредственно окружает поэта, оказывается призрачным, видимым «как будто бы сквозь сон», не затрагивающим глубин личности («Наружно погружась в их блеск и суету»), и, напротив, воображаемое прошлое, «недавняя старина» оказываются подлинной реальностью, описанной, как это заметил Г. А. Гукровский, «точным и вещественно-предметным стилем».²² Однако дело здесь не в прорыве романтической субъективности, не в выходе в широкий круг объективного, как предполагал исследователь, а в иной проблематике.

Своим стихотворением Лермонтов, очевидно, непроизвольно включился в споры того времени по поводу гегелевской формулы, о которой Белинский несколько позднее в статье о стихотворениях Лермонтова сказал, исправляя свое прежнее одностороннее понимание: «Что действительно, то разумно, и что разумно, то и действительно: это великая истина; но не все то действительно, что есть в действительности, а для художника должна существовать только разумная действительность. Но и в отношении к ней он не раб ее, а творец, и не она водит его рукою, но он вносит в нее свои идеалы и по ним преобразует ее» (IV, 493).

Стихотворение «Как часто, пестрою толпою окружен» дает две действительности — наличную, которая оказывается маскарадом, призраком, ложью, и воображаемую, деревенскую, близкую к природе, которая оказывается подлинной, разумной.

И все-таки главная поэтическая мысль этого стихотворения не в указанном противопоставлении, а в проблеме мечты. Ход поэтической мысли таков: у человека, наружно погруженного в призрачную действительность, возникает «старинная мечта», и он вспоминает другую действительность, на почве которой эта мечта была рождена. Воображаемая действительность оказывается реальной и ярче окружающей, а «создание мечты» — самым ярким и полным жизни:

С глазами, полными лазурного огня. . .

Для героя эта мечта — высокая реальная жизненная ценность:

Под бурей тягостных сомнений и страстей,
Как свежий островок безвредно средь морей
Цветет на влажной их пустыне.

(II, 137)

Уничтожающая характеристика бездушного маскарада, реальности сочетается с безграничным возвышением мечты.

В 1829 году Лермонтов писал:

В уме своем я создал мир иной
И образов иных существованье. . .
Вдруг зимних бурь раздался грозный вой
И рушилось неверное созданье! . . .

(I, 34)

Теперь юношеская романтическая тема возникает вновь, противоречие между мечтой и действительностью вызывает вспышку энергии и разрывается борьбой, действием. Причем это действие не просто «внутренний голос поэзии», который возвышает поэта над обыденной и пошлой толпой, как это было в цитированном выше стихотворении Е. Ростопчиной. У Лермонтова это «железный стих», дерзко брошенный в глаза веселящемуся обществу. Важно не только то, что он создан, но то, что он реально брошен в глаза, напечатан в журнале, включен в поэтический сборник.

Поэт активно борется, бросает вызов призрачному бытию, пытающемуся уничтожить его светлую мечту. Поэзия превращается в жизненно важное дело, и стихотворение о новогоднем бале становится событием в русской литературе.

Эпитет «железный» в отношении стиха, столь удачно создающий образ поэзии-оружия, был в зрелой лирике Лермонтова применен к кинжалу («Как ты, как ты, мой друг железный»), панцирю («Пленный рыцарь») и лопате («Спор»).

Неожиданное словосочетание «железный стих» стало звучать в контексте поэзии Лермонтова как одно из наиболее точных ее определений. Одним эпитетом, одним определением поэт создал очень емкий образ-символ. В ряду таких образов скоро появится «Из пламя и света рожденное слово». «Как часто, пестрою толпою окружен» — одно из самых сокровенных лирических стихотворений, посвященное возникшей еще в детские годы мечте о любви, которой не дано осуществиться. Эта мечта воплощена в полной жизни и поэзии объективный образ, противостоящий мертвой, холодной, бездушной реальности.

²² Г. А. Гукровский. Путь Лермонтова. В кн.: Лермонтов в школе. Л., 1941, стр. 22—23.

Сборник 1840 года завершается стихотворением «Тучи». Осведомленным читателям было ясно, что в «Тучах» речь идет об изгнании самого поэта, а дата «апрель 1840» относится к его отъезду из Петербурга во вторую ссылку, на Кавказ.

В статье о стихотворениях Лермонтова Белинский поставил рядом «Ветку Палестины» и «Тучи». Критик писал, что они «составляют переход от субъективных стихотворений нашего поэта к чисто художественным. В обеих пьесах видна еще личность поэта, но в то же время виден уже и выход его из внутреннего мира своей души и созерцание „полного славы творенья“» (IV, 534). Дальнейшее развитие показало, что творчество Лермонтова не укладывается в эти рамки и в его лирике будут сочетаться чисто «субъективные» стихотворения и различные индифферентные формы.

Несмотря на ощутимое различие этих двух групп стихотворений, сборник Лермонтова 1840 года при всем многообразии представленных в нем поэтических форм, тем и проблем пронизан строгим единством. Каждое стихотворение свидетельствует о неприятии поэтом современной ему действительности. Лермонтова прежде всего интересует судьба личности, ее свобода и достоинство, активность, право на полноценную духовную жизнь, на смелую мысль, раскрывающую основные проблемы бытия.

Идея личности в творчестве Лермонтова вела к острым политическим выводам, поэтому с такой недоброжелательностью был встречен сборник 1840 года реакционной критикой.

Социальная несправедливость, как это видно из анализа отдельных стихотворений, раскрывалась поэтом не просто через судьбу отдельной личности, но и через ее исповедь, через рассмотрение недостатков и пороков этой личности.

В размышлении, в «рефлексии», в постановке «нравственных вопросов о судьбе и правах человеческой личности» видел Белинский особенности Лермонтова. «Поэзия Лермонтова, — писал критик, — растет на почве беспощадного разума и гордо отрицает предание» (VII, 37).

Особая роль мысли в поэзии Лермонтова вела к перестройке поэтики — к созданию двух типов стихотворений, о которых уже шла речь. Одновременное обращение Лермонтова к непосредственному выражению мысли и к индифферентной образности вполне закономерно, поскольку между понятием и символом существует не только различие, но и глубокая диалектическая связь. Эта сторона художественного метода Лермонтова не привлекла еще в должной мере внимание исследователей, однако, только учитывая ее, можно приблизиться к более глубокому пониманию ряда произведений поэта.

Лирика Лермонтова 1840—1841 годов продолжает путь, намеченный в сборнике стихотворений 1840 года, и вместе с тем приобретает новые качества. В центре внимания по-прежнему остается судьба личности, раскрытие внутреннего мира современника, его конфликт с окружающей действительностью. Однако внутренние противоречия духовного мира человека, разрыв связей с обществом обрисованы в еще более резких и трагических тонах. Лирика становится более психологически насыщенной. Усиливается интерес поэта к проблеме народа, создаются стихотворения о России, Украине, о судьбах Кавказа, о Франции, где ставятся важнейшие проблемы национального развития.

Стихотворения Лермонтова в этот период приобретают еще большую гармоничность, они органически соединяют различные начала: интеллектуальное и эмоциональное, аналитическое и живописное, индифферентное и простоту выражения.

Р. А. СЕМЕНОВ

СТИЛЬ ГОГОЛЯ В ПОВЕСТИ «КОЛЯСКА»

Стиль Гоголя изучали многие исследователи. Свойство гоголевской прозы передавать «ту грустную или страшную правду, которую не скажет самое точное изображение», определил и обосновал Овсянко-Куликовский.¹ В. Ф. Перверзев в книге «Творчество Гоголя» (1914) проделал сравнительный анализ раннего фольклорно-романтического периода в творчестве Гоголя и последующего этапа сатирического направления и показал, как переосмыслил Гоголь свою прежнюю манеру, используя ее уже в комическом плане. Интересна работа Б. М. Эйхенбаума, посвященная «Шпигели»: он выявил роль «воспроизводящего рода сказа» (как он

¹ Д. Н. Овсянко-Куликовский. Гоголь. Изд. 2-е, доп., СПб., 1907, стр. 49.

определил стиль повести) в организации содержания ее. Эйхенбаум заметил, что речь Гоголя рассчитана на артикуляционно-мимическое воспроизведение.² Принадлежащие к различным литературоведческим школам ученые по-разному подходили к материалу исследования. Овсяннико-Куликовский интересовался более всего психологией творчества, Переверзев соединял исследование стиля с социологическим изучением. Здесь важно отметить, что из указанных авторов только Эйхенбауму удалось определить стилевые особенности произведения в достаточной связи с содержанием его. Свообразен подход к проблеме в «Этюдах» В. В. Виноградова.³ Виноградов выделяет те, по его мнению, наиболее ценные черты стиля Гоголя, которые отражены в пародиях и реминисценциях в литературе гоголевского и последующих периодов, — стиль, следовательно, рассматривается через его восприятие в литературе. Нужно еще указать здесь и книгу И. Е. Мандельштама, оказавшую частичное влияние на концепцию Переверзева.⁴ Этим ограничимся, так как другие авторы отечественных работ о Гоголе непосредственно проблему стиля не разрабатывали.

Задача настоящей статьи — проследить характерные черты стиля Гоголя в повести «Коляска» и показать значение стиля для содержания произведения, определить значение и самой повести.

Литература о Гоголе огромна. О «Коляске» же, вероятно из-за ее тематической обособленности, делались лишь попутные замечания, порой довольно ценные. В работах послевоенного времени эта повесть стала включаться в обзор наряду с другими произведениями (труды В. В. Ерилова, М. Б. Храпченко, Н. Л. Степанова). Имеется также одно специальное исследование повести, принадлежащее В. И. Баранову.⁵

Бросается в глаза разногласие в оценках повести, подмеченное и Барановым. Разногласие тем более странное, или, лучше сказать, примечательное, что наблюдается некоторое единодушие в оценке повести как несерьезной или слабой среди таких авторитетов, как Белинский и Чернышевский, а также А. Н. Веселовский. В. Г. Белинский, указав на достоинства повести, заметил: «...но пьеса все-таки не больше, как шутка».⁶ Н. Г. Чернышевский считал «Коляску» одним из «слабейших» произведений, а Веселовский ставил даже в упрек Гоголю создание подобных бессодержательных, по его мнению, произведений.⁷

Напротив, со стороны писателей мы наблюдаем еще большее единодушие в прямо-таки восторженных оценках «Коляски». Пушкин писал: «Спасибо, великое спасибо Гоголю за его Коляску, в ней альманах («Современник», — Р. С.) далеко может уехать».⁸ Л. Толстой в статье «О Гоголе», написанной в 1909 году, оценивает «Коляску» так: «Отдается он своему таланту — и выходят прекрасные литературные произведения, как „Старосветские помещики“, первая часть „Мертвых душ“, „Ревизор“ и в особенности — верх совершенства в своем роде — „Коляска“».⁹ И выше всех оценка Чехова: «Одна его „Коляска“ стоит двести тысяч рублей. Сплошной восторг и больше ничего».¹⁰

Нетрудно найти причину этого характерного разногласия и столь же характерного единодушия. Вероятнее всего, она в том, что писатели делают акцент на художественных достоинствах повести, видя в них главную, определяющую ценность, критики же более увлечены публицистической идеей и не разглядели в «Коляске» ее литературных достоинств. Но невозможно этим простым указанием исчерпать вопрос. Разница в трактовке литературного произведения носит принципиальный характер. Она подводит нас снова к мысли о сложности самого искусства и неясности его воздействия.

В советском литературоведении суждения о «Коляске» сводятся главным образом к вопросам систематизации творчества Гоголя. Содержание повести рассматривалось преимущественно в этом плане и в связи с другими произведениями. Разрабатывалась концепция, согласно которой «Коляска» является звеном, ведущим

² См.: Б. М. Эйхенбаум. Как сделана «Шинель». В кн.: Поэтика. Сборники по теории поэтического языка, чч. I—II. Пгр., 1919, стр. 151, 153, 157.

³ В. Виноградов. Этюды о стиле Гоголя. «Academia», Л., 1926.

⁴ См.: И. Е. Мандельштам. О характере гоголевского стиля. Санкт-Петербург—Гельсингфорс, 1902.

⁵ В. И. Баранов. Повесть Н. В. Гоголя «Коляска». «Ученые записки Горьковского университета», 1958, вып. XLVIII, серия филологическая, стр. 45—57.

⁶ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. II, Изд. АН СССР, М., 1953, стр. 180.

⁷ См.: В. И. Баранов. Повесть Н. В. Гоголя «Коляска», стр. 45.

⁸ Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XVI, Изд. АН СССР, 1949, стр. 56.

⁹ Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 38, Гослитиздат, М., 1936, стр. 50.

¹⁰ А. П. Чехов, Полное собрание сочинений и писем, т. XIV, Гослитиздат, М., 1949, стр. 354.

непосредственно к «Мертвым душам».¹¹ Другие находили тяготение повести к украинской тематике.¹² Были высказаны также мнения о родстве «Коляски» с повестью «Нос».¹³ Все это умаляет самостоятельное значение произведения, вопреки приведенным высоким оценкам ее и в согласии с критическими высказываниями, принадлежащими XIX веку.

Что «Коляска» есть звено в творчестве Гоголя — на это есть указание самого автора, где он называет и эту, да и все другие свои повести пробой пера для главного дела.¹⁴ Но что же из этого следует? Что Гоголь был скромнее? Не должны ли мы, следуя этим словам автора, не принимать всерьез ни одной его повести? Не должны. Тогда эти рассуждения о месте «Коляски» в системе Гоголя составляют некий парадокс. Почти все исследователи и комментаторы считают необходимым отметить, что «Коляска» стоит особняком от других повестей. Но те же авторы сводят изучение повести к выяснению ее связей с другими произведениями Гоголя. А между тем «Коляска» — одно из самоценнейших и наиболее выдержанных по стилю произведений Гоголя. Поэтому задача заключается в том, чтобы разобраться в собственном содержании повести, выявить ее культурное значение, исходя из ее особенностей, исходя из единства стиля и содержания.

Название повести не только обосновано ее фабулой, но отражает один из атрибутов эпохи. Всевозможные экипажи: дрожки, брички, тарантасы — мелькают в повести подобно экспонатам выставки. Название «повесть» закреплено за «Коляской» исторически. Оно не соответствует современным понятиям о жанре, по которым «Коляска» — типичный рассказ. Типичность в том, что она написана в классической форме новеллы, но не «примитивной новеллы», как называл этот род рассказов Б. М. Эйхенбаум, которая построена на чисто событийной основе. В истории зарубежной литературы есть такие жанровые определения, как «авантюрный роман» и «роман нравов». Эти термины нужны здесь для аналогии, так как в «Коляске» в малой форме соединяются обе эти линии. Авантюрист повести не только в действиях Чертокуцкого — она отражается в самом стиле. Так, довольно рискованно называть «дородных животных» французами, пользуясь хотя бы и языком глупого городничего; неожиданно выражение «...внутренность России... наезжала... бричками...» (III, 180); странно обособливать усы, отделяя их от их хозяев. Есть и другие примеры обескураживающего применения и сочетания слов.

О том, что это правописательная повесть, много говорить не надо: нравы городка, его постоянных и временных обитателей очерчены очень ярко, хотя иногда лишь в нескольких словах.

Однако нельзя ограничить понятие о жанре повести двумя этими линиями. При внимательном прочтении обнаруживается еще определенная авторская позиция в отношении излагаемых событий и явлений, которая здесь достаточно явна, чтобы ввести ее в определение жанра произведения. Разумеется, тенденция присутствует во всех произведениях литературы, но в одних она скрыта или непреднамеренна, а в других проводится сознательно и даже непосредственно участвует в организации фабулы. В качестве примера последних можно привести «Степь» Чехова или «Антоновские яблоки» Бунина. Это свойство многих произведений называют по-разному: организующий принцип, заданный тон, тональность, лейтмотив. Сравнение с музыкой здесь условное, так как имеется в виду не одно звучание речи, но и ее смысловое значение. Поэтому можно обозначить это качество и как скрытую идею, которая может быть и главной идеей. Такая идея отличается от прямолинейного вывода, когда таковой делается без учета художественного значения произведения.

Значение слов неотрывно в действительности от их звуковой формы. Определенная звуковая тональность, заданная с самого начала, накладывает достаточно сильный авторский «отпечаток» на идейное содержание, создавая художественное единство мысли и ее звукового выражения. Так придается лирическое звучание прозаической (по форме) речи. Так выражается и авторская тенденция.

«Коляска» — не лирическая вещь. В ней осуществляется сплет трех жанровых начал: авантюрного, правописательного и тенденциозного.¹⁵ Первое осуществ-

¹¹ См. об этом: В. В. Еремлов. Гений Гоголя. Изд. «Советская Россия», М., 1959, стр. 242—249; М. Б. Храпченко. Творчество Гоголя. «Советский писатель», М., 1956, стр. 153—155; Н. Л. Степанов. Н. В. Гоголь. Творческий путь. Гослитиздат, М., 1959, стр. 275—280.

¹² Н. К. Пиксанов. Украинские повести Гоголя. В кн.: Н. В. Гоголь. Собрание сочинений в трех томах, т. I, ГИХЛ, М.—Л., 1931, стр. 66, 67.

¹³ См.: Г. А. Гуковский. Реализм Гоголя. Гослитиздат, М.—Л., 1959, стр. 241; В. И. Баранов. Повесть Н. В. Гоголя «Коляска», стр. 52, 56.

¹⁴ Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. XI, Изд. АН СССР, 1952, стр. 77. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.

¹⁵ Я вкладываю в это понятие смысл художественный, а не публицистический. Последний часто нарушает принцип единства литературного произведения.

вляется главным образом через события, второе — главным образом через лица повести, третье — главным образом через авторскую речь, непосредственно обращенную к читателю, например: «...невозможно выразить, что делается тогда на сердце...» (III, 177). Однако, кроме прямого выражения тенденции, есть способы ее выражения через повествование. Она выражается и в «объектной» (по выражению М. Бахтина) авторской речи, а также, еще более сложно, — через поступки и речь героев произведения. Эту особенность творчества Гоголя объясняет, в частности, и Б. М. Эйхенбаум в статье «Как сделана „Шинель“».

Выражение тенденциозности, проникающее все произведение, дает нам первое общее понятие о стиле произведения. Если представление о стиле создается только из объектной речи, то и сам стиль менее ярок как воплощение индивидуальности. И наоборот, произведения, в которых автор не только не скрывает своего отношения к изображаемому, но и вольно обращается с самими объектами, выражая действительность через «эксперимент» с нею,¹⁶ несут в себе всегда яркие черты индивидуального стиля. Примером первых в русской литературе могут служить романы И. А. Гончарова. Ко второму типу относится все творчество Гоголя. Именно с этим связано то обстоятельство, что стиль Гоголя всегда вызывал особенный интерес виднейших и очень различных по направлению исследователей. Достаточно назвать И. Е. Мандельштама, В. Ф. Переверзева, А. Белого, Б. М. Эйхенбаума, Г. А. Гуковского, В. В. Виноградова. И ныне стиль Гоголя продолжает притягивать внимание — из-за его виртуозности, лишенной в то же время формалистического духа.

Посмотрим теперь, как осуществляется тенденция Гоголя в «Коляске», какие мотивы присутствуют в ней, какой из них преобладает во всех ее жанровых линиях. Задачу, поставленную здесь, можно решить лишь в том случае, если удастся определить, какова скрытая идея «Коляски», каков ее лейтмотив, как он накладывается на предметное содержание, как формирует или деформирует его, как проявляется в частностях речи и как объединяет все произведение. Общая цель, таким образом, состоит в том, чтобы исследовать стиль произведения как способ осуществления творческой задачи, как способ раскрытия идеи произведения.

Для характеристики стиля, для определения смысла и значения «Коляски» надо держать в виду все произведение, а не только те его части, где говорится о Чертокуцком, его жене, господах офицерах, коляске. Иначе во всех коллизиях этой истории никак не участвует начало повести, т. е. первые две страницы ее, до знакомства с Чертокуцким. Они, эти начальные страницы, не вмещаются в понятие экспозиции и очень характерны для авторской мотивировки событий повести.

В первых строчках сообщается, что городок Б. из-за особых обстоятельств «повеселел», а до того было в нем «страх скучно», но не просто скучно, а как-то так, что «невозможно выразить», «как будто бы или проигрался, или отпустил векстатика какую-нибудь глупость, одним словом: не хорошо» (III, 177). Что городок повеселел, это ясно и просто, а как было в нем скучно, объясняется сложно, через необычные сравнения, и подытоживается неопределенным словом — «не хорошо». Но так или иначе, сразу даны два тона: мажорный и минорный.

Далее идет непосредственное описание уже в другом порядке — сначала скучного, потом повеселевшего городка; после чего следует обед у генерала, описание которого предваряется краткой предысторией Чертокуцкого. Остановимся пока на этом, ибо здесь останавливается и автор, закапчивая первый абзац повести вместе с окончанием генеральского обеда: «...вышли с чашками кофию в руках на крыльцо» (III, 184).

Случайно или не случайно получился у автора такой длинный абзац? Может показаться странным, что автор, рассказывая о городке и его обитателях, а затем о размещении в этом городке кавалерийского полка, не делает никакого перехода. Тем более что «все переменилось» с приездом кавалеристов. Да и описание Чертокуцкого и уездных помещиков — все сделано слитно. Однако эта слитность в описании разных лиц и событий имеет свою закономерность. Так Гоголь соединяет и городок, и действующих лиц, и события, случившиеся в городке, в одно целое, как бы сглаживая временную последовательность рассказа, — это напоминает кинематографический прием. Бросив взгляд на городок, на этот маленький мир, писатель задается вопросом: насколько этот мир весел и насколько в нем скучно. Эти два противоположных настроения никак нельзя игнорировать. А между тем, характеризую только персонажей, мы мпнуем эти важные элементы повести.

Итак, в городке Б. было «страх скучно». После этого следовало бы ждать унылого описания городка. И действительно, городок унылый. Взгляд писателя брошен на несколько объектов: дома, улицы, площадь, заборы, лавочки на площади. Этими объектами определяются периоды речи внутри абзаца. Посмотрим с самого начала, как они строятся.

Вот дома: «Глина на них обвалплась... крыши большею частию крыты тростником...» (III, 177).

¹⁶ Понятие «эксперимент» по отношению к стилю Гоголя ввел Д. Н. Овсянников-Куликовский (см. его книгу «Гоголь», стр. 42—46).

Вот *улицы*: «...ни души не встретишь, разве только петух перейдет чрез мостовую...», пыль «при малейшем дожде превращается в грязь» (III, 177).

Вот *площадь*: «Самая... площадь имеет несколько печальный вид» (III, 178).

Вот *заборы*: «В других местах все почти плетень...» (III, 178).

Вот *лавочки*: «...посреди площади самые маленькие лавочки; в них всегда можно заметить связку баранков... пуд мыла, несколько фунтов горького мидалю... демикотон...» (III, 178).

Что здесь характерно? Порядок главных членов прямой, интонация монотонно-описательная, ритм выражен слабо, слова преимущественно нейтральные. Уныло. Скучно.

Но я намеренно выбрал некоторые, как правило, начальные фразы из периодов. В повести о каждом из объектов добавляется еще что-либо такое, чем монотонная описательность нарушается.

У *домов* «...садики, для лучшего вида, городничий давно приказал вырубить...» (III, 177); *улицы* после дождя «...наполняются теми дородными животными, которых тамошний городничий называет французами» (III, 177); на *площади* «...дом портного выходит чрезвычайно глупо не всем фасадом, но углом» (III, 178); *забор*, «...выкрашенный серою краскою под цвет грязи... воздвиг городничий во время своей молодости, когда не имел еще обыкновения... пить на ночь какой-то декокт...» (III, 178); в *лавочках*, совершенно *наряду* с перечисленными предметами, еще есть «баба в красном платке», «дробь для стрельяния» и «два купеческих прикащика», играющие в свайку (III, 178).

Итак, в каждом периоде мы видим другие фразы, которые нарушают однородность, изгоняют скуку, наполняют описание забавными и изысканными шутками. На эти фразы падает ударение, они создают ритм, обогащают интонацию, на них останавливается внимание. Описанные предметы изменяются, осмысливаются художественно. Через облик городка проступает довольно отчетливо физиономия городничего. Слово «свиный» заменяется эвфемизмом, из которого следует не столько их образ, сколько своеобразный патриотизм городничего. Так ли уж печален вид у площади? Он скорее смешон: тут и дом «углом», и «баба», и «дробь для стрельяния». Слова действуют на нас не только значением — само расположение в одном ряду таких разнородных слов-предметов имеет собственное содержание. Гоголь поставил их рядом специально — в действительности они так все же не выглядят. «Для стрельяния» добавлено уж совсем не для пояснения, а так, для смеху и для звучности, ибо для других целей, кроме стрельяния, дробь не бывает.

Гоголь нам так сообщает об этом «скучном» городке, что нельзя сказать, чтобы и нам от этого было скучно. О печальном сообщается забавно. Форма сообщения влияет на содержание сообщения. Этот городок превращается под пером Гоголя из обычного реального уездного городка в какой-то лубочный, балаганный, а потому и веселый городок. Здесь я отмечаю одну из важнейших черт гоголевского стиля — артистизм. Как упоминалось выше, Б. М. Эйхенбаум указывал, что речь Гоголя рассчитана на «артикуляционно-мимическое» воспроизведение. В «Коляске» мы обнаруживаем это свойство в описании.

Как видим, мотив «скучно» не получает прямого развития в повести. «Коляска» — это не «Скучная история». В ней нет тягостных настроений, присутствующих в назвавшей вещи Чехова или в таких повестях Гоголя, как «Шинель», «Записки сумасшедшего». И если есть в ней знаменитое «сквозь слезы», то чувство это глубоко запрятано. Тема «скучного» развивается в «Коляске» сложно, она переходит в другое настроение. Но в начале повести Гоголь все-таки заявляет, что в нем, в городке, было «страх скучно». Мы уже видели, во что обращается эта скука. Вообще с начала повести создается впечатление, что это забавная и даже оптимистическая вещь. И я рискну прибавить ко всем сопоставлениям «Коляски» еще одно: она близка в указанном смысле к «Ревизору». Однако если бы выхолостить из «Ревизора» его социальный «подтекст», то это была бы уже не комедия, а водевиль. Это рассуждение можно отпести и к «Коляске».

Социологические исследования «Коляски», на которые указывалось выше, трактуют повесть так, что цель ее — разоблачение аристократической среды, развещание Чертокуцкого и его жены как пустых, легкомысленных людей, обличение их способа жизни и т. п. Точно ли это? Если бы Гоголь всего лишь изобличал и разоблачал, то он сам мог бы стать объектом проники. Стоило ли так серьезно обличать всех этих чудачков? Только ли для этого нужен был талант Гоголя? У Чехова в «Скучной истории» говорится об обличении так: «Достается и университету, и студентам, и литературе, и театру; воздух от злословия становится гуще, душнее, и отравляют его своими дыханьями уж не две жабы, как зимою, а целых три».¹⁷ Присутствует ли что-либо похожее на такую атмосферу в «Коляске»? Ничего нет похожего. Повесть «Коляска» основана на анекдоте, на смешном происшествии. Сама фамилия главного героя — Чертокуцкий — уже говорит нам, что это артист в своем роде, певольный, может быть, по артист. И шутка, которую он выкинул с генералом и «госпо-

¹⁷ А. П. Чехов, Полное собрание сочинений и писем, т. VII, стр. 272.

дами офицерами», — артистическая штука. Нельзя не видеть в «Коляске» жизне-радостного духа — отголоска «Вечеров». Этот дух — не только в острых шутках, каламбурах самого автора, которые рассыпаны по всей повести, но и в некоторых персонажах ее. Какова, например, жена Чертокуцкого, когда она лежит «престелнейшим образом», когда она, «... три раза быстро зажмуривши глаза... открыла их с полусердитою улыбкою», ожидая ласки (III, 185).

Усы «во всех местах», репейник в усах Чертокуцкого, сам Пифагор Чертокуцкий, генеральское «пуф, пуф» — все это «озорство» автора не выжется со стилем строгого или злого обличения. Критика Гоголя в «Коляске» хотя порой и очень язвительна, но, в общем, доброжелательна к людям, как и все направление его творчества. В качестве подтверждения такого взгляда на сущность его критики приведу выдержку из письма Гоголя Н. М. Языкову от 5 мая 1846 года. В нем Гоголь писал: «Сам же («ваш брат литератор», — *Р. С.*) не сумеет сказать правды, выразится как-нибудь аляповато, дерзко, так что уколет не столько правдой, сколько теми словами, которыми выразит свою правду, словами, знаменующими внутреннюю неопрятность невоспитавшейся своей души, и сам же потом дивится, что от него не принимают правды» (XIII, 61—62).

Ранее мы рассмотрели, как «не скучно» рисует нам Гоголь скучный городок. Но вот городок повеселел — в нем разместился кавалерийский полк. Об этом сказано в самом начале, а потом автор через страницу возвращает нас к этой фразе, и создается впечатление, что вся эта страница, как и следующая, с внутренними сложными предложениями, представляет собою в то же время одно огромное предложение с противительной интонацией, проникающей всю его структуру. Городок повеселел, но что же в нем появилось веселого? Кроме того, что улицы «запестрели, оживились», мы получаем сообщение об офицере с султаном, о дрожках, о солдатских фуражках и еще о солдатских усах, которые сначала фигурируют вместе со своими носителями, а затем уже сами по себе, и появляются «во всех местах». Затем еще — «деревенский пентюх» с выпученными глазами и опять же солдат с усами.

Тут невольно возникает ассоциация с тараканами-прусаками, высыпавшими вдруг изо всех щелей. Как-то делается неудобно, неуютно. В самостоятельных усах чудится что-то зловещее. Раньше было скучно до смеху, до сарказма, а теперь весело до скуки от разговоров о «производстве» и дрожках, до жути от необыкновенного количества усов. Потом как-то вскользь упоминается о судье «с какою-то диаконицею», составившими вместе с городничим все общество городка. Впрочем, городничий спал «решительно весь день». Не сказано, проснулся ли теперь городничий, но вот окружные помещики, существование которых даже не предполагалось, вдруг появились, чтобы «поиграть в банчик», «но об них нечего говорить». Из них выделен Чертокуцкий. Описание его карьеры сделано «между обеда», скороговоркой, все в одном абзаце. А затем уже начинается собственно интрига. На подступах к ней мы видим веселость несколько странную, нездоровую. Все как-то мельтешит и появляется неожиданно, в странном виде. Один Чертокуцкий выступает основательно: «... помещик как следует. Изрядный помещик» (III, 180).

Организующим принципом художественной речи в начале повести являются два перешлетющихся мотива, о которых уже сказано. Эти мотивы, сообщающие настроение, развиваются далее, но по-разному. Жизнерадостность, веселый комизм присутствуют в повести и далее, и это настроение мы уже в основном проследили. Оно эпизодично и не является вполне определяющим. Идея произведения еще не раскрылась нам до конца.

Далее, после церемонии обеда, начинается следующая часть повести, которую условно можно назвать второй. В ней уже лица становятся «реально» действующими, события развиваются в нормальном времени. Герои здесь даны уже исключительно в своих речах и поступках. Развивается преимущественно авантурная линия жанра. Но тенденция ощущается и здесь. Настроение создано ранее.

Офицерское собрание вместе с присутствующими помещиками занято генеральской гнедой кобылой. Для того, чтобы представить характерные лица из этого собрания, казалось бы, надо было прочитать об их внешности и костюме. Но ничего этого нет в повести. Лишь о Чертокуцком было сказано, что он носил фрак на манер военного мундира и усы. Сказано также о генерале: «дюз и тучен». Скупость внешней характеристики не означает здесь недостатка. У Гоголя совершенно другим образом достигается индивидуальность персоны. Фигура генерала расплывается, не поддается точному представлению — один только дым после его частых «пуф, пуф»: «... генерал весь исчезнул в дыме».

Поистине так. В дымке времени сглаживается облик людей и предметов прошлого века, зато проявляются искусством писательского слова важные черты характера, речи, привычки героя, выражается существо лица, предмета, их принадлежность эпохе, их идея. В искусстве Гоголя важную роль приобретает звучащее слово. Оно значит в его поэтике едва ли не более, чем слово различительное, слово — знак предмета.

Вернемся к офицерскому собранию. Итак, генерал предстал в облаке табачного дыма, отделяющем его от прочих лиц. Об остальных офицерах сказано не-

много. Во-первых, выделены полковник и майор, которые могут расстегнуть мундир «вовсе», но зато прочие, «сохраняя должное уважение, *пребыли с застегнутыми*, выключая трех последних пуговиц» (курсив мой, — Р. С.; III, 181). Полковник и майор, кроме того, могут оказать ласку генеральской кобыле: полковник — «морде» ее, майор — лишь «ноге». Зато остальные могут только пощелкать языком. После приглашения Чертокуцкого все офицеры делали по отношению к нему «небольшие телодвижения в роде полупоклонов» (III, 184). Уже в конце повести выделен еще «один молодой офицер», который сопровождает возмущение генерала, его риторический вопрос: «Да нет, как же этак делать?» — словами: «Я, ваше превосходительство, не понимаю, как можно это делать...» (III, 188).

Из этих небольших сведений мы можем составить себе понятие о субординации, которую не только строго блюли господа офицеры, но и которая играет роль в организации их речи, их действий. Офицеры в повести всегда выступают в строгой последовательности как «в отношении пуговиц», так и в отношении выражения своих мнений. Затем мы можем предвидеть еще их склонности, которые также переданы очень кратко. В этом умении передать в нескольких словах манеру персонажа, его, так сказать, пафос, видно, и состоит особый талант Гоголя. «Пребыли с застегнутыми» — исключительно важные, высокопарные слова здесь соединены с фамильярностью, которую позволяет обстановка. Эффект комический. Именно это место было исключено цензурой из первоначального текста как компрометирующее звание офицера (III, 694). Выражение «прочие пощелкали языком», «телодвижения в роде полупоклонов» замечательны выбором слов. В первом случае смысловую нагрузку несет слово «прочие», во втором — слова выбраны двусложные в соответствии с замысловатостью и тонкостью позы. Особенно замечательна реплика «молодого офицера». Слова в ней самые обыкновенные, но расположены они в таком порядке, который создает интонацию, соответствующую интонации возгласа генерала и хорошо знакомую нам по ярко выраженной в ней экспрессии. Это припев, или вариация, генеральского голоса, подражание генералу *в голосе*. И следующая за этими словами всего лишь одна «вопросительная частица» — «что?» — в устах генерала также очень знакома нам своей интонацией. Мы можем воспроизвести ее безошибочно.

Особенность в стиле этих выражений не в том, что они образны, в принятом понимании. В них нет сравнений, нет метафор. Конкретность представления в них достигается тем, что выражения эти своим значением и, главное, интонацией обращены непосредственно к читателю, проецируются не на другой предмет, а непосредственно в опыт читателя, обращены к его памяти, которая подсказывает в данном случае соответствующую мину и звучание речи. Кроме того, на помощь приходит контекст, предыдущая стилиевая тенденция язвительной шутки и фантазии, которая, как по цепи, возбуждает наше воображение, настраивает к представлению: мы можем играть этих персонажей, режиссирует нас автор.

В стиле Гоголя мы видим, таким образом, использование тех средств языка, которые часто выпадают из поля зрения исследователей литературного текста, — это построение фразы, порядок слов, интонация. Тем не менее эти средства в руках мастера способны составить стиль, способны дать читателю возможность ярко, поистине образно представить и персонаж, и обстановку, и господствующее настроение. Эти средства, разумеется, вместе с другими создают непосредственное содержание литературного произведения, они, следовательно, должны учитываться исследователем произведения независимо от того, какую задачу — эстетическую или социологическую — он ставит себе. В другом отношении учет этих (и других) средств позволит лучше представить механизм воздействия литературного произведения. Воздействие это не кажется столь прямолинейным (прочитал — вообразил — представил), как все еще пытаются трактовать его в нашей критике. Воздействие литературного произведения связано не столько с органами чувств, которые являются только посредниками, сколько с опытом и памятью читателя. Ассоциации, представления памяти — в них сущность воздействия, к ним же, к этим свойствам человеческого ума, апеллируют средства поэтической речи.

Вернемся к содержанию повести. Подхалимские склонности офицеров *стесняют* частного автора или читателя (в данном случае все равно). Опять возникает чувство неловкости, которое усиливается поведением Чертокуцкого. На него обращается это чувство более, чем на других. Офицерские нравы лишь подтверждают всю обстановку непатуральности, странности, господствующую на этом собрании. Диалог генерала с Чертокуцким ведется в значительном тоне со стороны генерала и уважительном со стороны Чертокуцкого, впрочем, пока наблюдающего собственное достоинство. Диалог этот построен очень характерно. Значительность генерала внешне подкрепляется обращением окружающих. Его собственные реплики чаще всего кратки. Они здесь выполняют примерно такую же роль, как в начале повести каламбуры Гоголя. Но здесь юмор замаскирован. Его трудно объяснить, трудно сказать, в чем существо этого юмора. Чертокуцкий восхваляет свою коляску, завирается насчет быка, которого можно будто бы поместить в се карманы. Генерал отвечает: «Это хорошо» (III, 183). Чертокуцкий обещает показать «кос-какие статьи... по хозяйственной части», генерал в ответ на это лишь «выпустил изо

рту дым» (III, 183). И, наконец, Чертокуцкий объявляет: «Там, ваше превосходительство, познакомитесь с хозяйкой дома» (III, 184). На что генерал опять-таки лаконично отзывается: «Мне очень приятно» (III, 184). Мы чувствуем из этого диалога и значительность генерала, и, вместе с тем, какой-то едва уловимый комизм его положения среди этой публики.

Но вот достоинство Чертокуцкого постепенно, но явно колеблется, когда он попадает впросак с «соответствующим экипажем» для... верховой лошади, но ловко выворачивается: «Я это знаю; но я спросил ваше превосходительство для того, чтобы узнать, имете ли и к другим лошадям соответствующий экипаж» (III, 182). Отсюда, с этой акробатически построенной фразы, начинается авантюризм и падение достоинства Чертокуцкого. Когда он пригласил офицеров к себе, то голос его принял выражение «обремененного удовольствием». Эти слова заканчивают абзац и, помимо смысла, самим своим звучанием закругляют фразу. В повести есть еще несколько подобных, особо звучных выражений, «закрывающих» обычно фразу: «пехонтария», «фрикасеи и желеи», «четвероместный бонвоаяж». В этих выражениях заметно созвучие гласных и звонкость согласных, чувствуется какая-то организация звуков в музыкальное сочетание. Здесь, помимо интонации, т. е. повышения и понижения звука, играет роль также и артикуляция (качество и тембр) звуков речи. Следовательно, в литературной композиции речи мы можем наблюдать процесс, в какой-то степени аналогичный музыкальному, однако осложненный значением слов.

Вернемся опять к повести. Начинаются необъяснимые странности. Чертокуцкий делается неволен в своих поступках. Время проходит где-то за сценой. Он хочет ехать домой, «но как-то так странно случилось, что он остался еще на несколько времени» (III, 184). Чертокуцкий еще помнит о своем долге, но уже туманно: «Пора, господа, мне домой, право, пора» (III, 184). Пунш помогает ему окончательно забыть про это. Начинается царство глупости. Пунш и вист, и фамильярно-неуместные выкрики Чертокуцкого «в котором году?» и «какого полка?». Чувство, пережитое автором, — «тоска такая, как будто бы... отгустил некстати какую-нибудь глупость» — воплощается в фигуре Чертокуцкого, который «помнил, что выиграл много, по рукам не взял ничего и, вставши из-за стола, долго стоял в положении человека, у которого нет в кармане носового платка» (III, 185). Удивительное это сравнение, сравнение не с чем-то видимым, ощущаемым, но с «улыбкой кота», которая остается «после кота», и притом совершенно точное указание комической позы. Еще одна деталь, подчеркивающая нелепый энтузиазм происходящего: один помещик «рассказал такую баталию, какой никогда не было, и потом, совершенно неизвестно по каким причинам, взял пробку из графина и воткнул ее в пирожное» (III, 185). Опять все граничит с нереальностью и неудобством от этого.

Вторая часть заканчивается поклонами Чертокуцкого, репейником в его усах и, наконец, супружеской постелью.

Третья часть содержит разрешение всей истории, отрезвление от случившейся ранее фантазмагории. Неприятная действительность возвращается к Чертокуцкому вместе с его пробуждением, обернувшись на миг образом прелестной супруги, называющей его «пульбульчиком», но Чертокуцкий представляется сам себе лошастью. Крайность характеристик чрезвычайна. Назвав себя лошадью, Чертокуцкий отправляется в сарай, и это единственная мотивировка его поступка, ибо, как замечает В. В. Ермаков, «герой мог спрятаться в любом месте»,¹⁸ кстати, более надежно.

Опять мы видим, что выбор слов Гоголем не случаен.

Замечательный диалог приехавших офицеров уже немного охарактеризован. Теперь посмотрим, как субординация офицерского общества «участвует» в построении диалога. Недовольство офицеров своим двусмысленным положением выливается на коляску. Оно возрастает в словах обратно пропорционально чину говорящего:

«Ну, ничего нет особенного, — сказал генерал, — коляска самая обыкновенная». «Самая неказистая, — сказал полковник, — совершенно нет ничего хорошего». «Мне кажется, ваше превосходительство, она совсем не стоит четырех тысяч, — сказал один из молодых офицеров» (III, 189). «Что?» — мы уже знаем, кто так говорит, и автор не называет персонажа.

У этого диалога сложная интонация и ритмика: в словах, сказанных персонажами, интонация повышается, усиливается; в выделенных курсивом словах автора, наоборот, интонация ослабляется, понижается: сказал генерал, сказал полковник, сказал один из молодых офицеров. Сочетание двух разнонаправленных тонов создаст гармонию звучания речи и соответствует смыслу ее. В этом же диалоге скрыто другое чувство. Испытывая неудовольствие от неудавшегося визита, офицеры не замечают в своей ограниченности и наивности, что их подобострастные отношения, отражающиеся в их словах, смешны, глуповаты. Это замечает автор и дает понять исподволь читателю. В вопросительной частице генерала, которую

¹⁸ В. В. Ермаков. Гений Гоголя, стр. 244.

он имел обыкновение произносить, когда говорил с обер-офицером, слышится некоторое понимание неприглядности подбострастия. Своим недовольно-вопросительным «что?» генерал как бы разряжает атмосферу подхалимства. Вспоминаем, что Гоголь дает ему вначале такую характеристику: «Сам генерал был дюж и тучен, впрочем хороший начальник, как отзывались о нем офицеры» (III, 180). Эта характеристика и поведение генерала дают нам некоторые основания полагать, что генерал был не лишен некоторого ума и добродушия. И вот этот солидный человек обнаруживает нечаянно в коляске притихшую, согнувшуюся «необыкновенным образом», жалкую фигуру Чертокуцкого. Мы должны представить себе состояние генерала из его слов. «А, вы здесь!» — сказал он, изумившись. И в этот момент ему тоже стало ужасно неудобно и стыдно не меньше Чертокуцкого, это чувство охватило его, как говорится, «по человечеству» — иначе для чего бы он стал тут же закрывать Чертокуцкого фартуком.

В какой-нибудь ординарной вещи офицер, очутившийся в подобном положении, стал бы, вероятно, кричать на Чертокуцкого, стыдить его, требовать сатисфакции. А тут генерал закрыл Чертокуцкого и моментально уехал «вместе с господами офицерами».

Так заканчивается повесть «Коляска», преобладающим мотивом которой, главным содержанием, становится ужасно неудобное чувство глупости, балагана, шутовства. Этим чувством Гоголь наказывает и резвого Чертокуцкого, и важного генерала в тайной надежде наказать этим же чувством и читателя, который живет в том же смешном, искаженном нелепостями мире, мало изменившемся со времен Себастьяна Бранта и Эразма Роттердамского, со времен «Корабля дураков» и «Похвального слова Глупости». Генерал что-то почувствовал в конце повести, его изумление означает нечто большее, чем обнаружение обмана. Автор желает, чтобы и читатель изумился, чтобы он задумался, «отчего так бывает на свете» все глупо и бессмысленно, «одним словом: не хорошо».

Повесть о сонном городке, о глупой истории Чертокуцкого, о незначительных интересах прочих персонажей на самом деле могла бы быть пустячком, если бы за ее маленькими фигурками не проглядывало везде умное и живое лицо самого автора, его артистическое умение вытаскивать из темных закоулков и выставлять выпукло на свет каждое движение персонажа, каждую деталь окружения. Автор осмысляет увиденную им ничтожную жизнь, возвышает ее своим талантом до степени всеобщего интереса. Жизнь в провинциальном городке не исключение, но та же жизнь, что и в других местах, и кто скажет, что интересы жителя Петербурга или Берлина во многом важнее интересов Чертокуцкого?

Осуществляя в произведении свой замысел, писатель не дает рецепт общественного благоустройства, но выражает воспитательную художественную идею, которая проникает все произведение и обладает «зарядом» чувств для воздействия на читателя. Если идея произведения есть определенный взгляд на действительность, то стиль есть способ обобщенного авторской тенденцией отражения действительности в литературном произведении. Стиль как эстетическая закономерность складывается из способности писателя выразить в языке то, что другие лишь смутно ощущают. Стиль писателя проявляется всюду, в большом и малом: в композиции всего произведения и в построении фразы, в выборе всякого объекта произведения и всякого слова персонажа. В стиле одновременно отражаются и черты действительности, и мышление писателя.

Отвлекаясь от стиля, нельзя существовать ни один из аспектов литературного процесса: ни творческий акт писателя, ни содержание его творчества, ни психологию воздействия литературного произведения.

В. А. КОШЕЛЕВ

«МЕРТВЫЕ ДУШИ» Н. В. ГОГОЛЯ В ТРАКТОВКЕ РАННИХ СЛАВЯНОФИЛОВ

Знаменитая полемика В. Белинского и К. Аксакова о «Мертвых душах» Гоголя неоднократно привлекала внимание исследователей. И давно уже утвердилось мнение, что «антиисторическая и реакционная брошюра К. Аксакова уводила „Мертвые души“ и их творца к далекому прошлому, отрывала от социальных проблем современности»,¹ что «фальшивое сопоставление Гоголя с Гомером, а „Мертвых

¹ Е. С. Смирнова-Чикина. Поэма Н. В. Гоголя «Мертвые души». Комментарий. Изд. 2-е. Изд. «Просвещение», Л., 1974, стр. 38.

душ“ с „Илиадой“ было порождено «стремлением вырвать сатирическое жало из гениальной поэмы и нейтрализовать ее общественно-сатирическое значение»,² что Белинский не мог не выступить против «фальшивых дифирамбов „доброжелателей“»,³ а особенно против «антиисторических взглядов К. Аксакова, идеализированного патриархального костыля феодального уклада»⁴ и т. п.

Странным в большинстве исследований представляется тот факт, что при детальном разборе концепции Белинского,⁵ высказанной в его ранних и позднейших отзывах о поэме Гоголя, взгляды К. Аксакова почти не рассматриваются или рассматриваются, к сожалению, далеко не в полном объеме. Автору брошюры «Несколько слов о поэме Гоголя...» предъявляют, как правило, следующие «обвинения»: он увидел в «Мертвых душах» «не сатиру, а апофеоз русского народа», объявив основными чертами его «кротость и смирение»; он «опускает всю критическую сторону поэмы Гоголя и сосредоточивается исключительно на ее лирическом пафосе»; для него «важнее найти у Гоголя материал, который мог бы явиться подтверждением позитивной стороны славянофильской доктрины»,⁶ он пытается «привоочастить Гомера и Гоголя, — этих „светлых“, спокойных эпиков, — современной „грязной“, необузданной и обличительной литературе».⁷

Между тем конкретный анализ критических высказываний К. Аксакова почти не дает оснований для подобного рода однозначных выводов. Не случайно несколько лет назад было высказано мнение, что яростное неприятие Белинским славянофильской брошюры объяснялось «тактическими целями», «логичной борьбой», где «обе стороны сознавали, что их характеристика Гоголя недостаточно объективна».⁸ В. Кожин, обратив внимание на некоторые почти текстуальные совпадения высказываний Аксакова и Белинского (в его рецензии на поэму Гоголя), делает вывод, что Белинский «соглашается с Аксаковым в самом главном», в том, что «Гоголь обладает удивительною полнотою в акте творчества», что, следовательно, «Мертвые души» — это не сатира, это искусство, близкое к искусству «ренессансного» типа.⁹ Концепция В. Кожина была подвергнута обстоятельной критике. Так, Д. Николаев, доказав несостоятельность ссылок исследователя на Белинского, Добролюбова, А. Григорьева и др., утверждает, «что истинным единомышленником В. Кожина является лишь Константин Аксаков».¹⁰ Но такое тесное сближение в свою очередь неправомерно: аксаковское сопоставление Гоголя с Гомером и Шекспиром «в отношении к акту создания» имело совершенно иной смысл.

Один из участников дискуссии о славянофильской критике А. Иванов определил позицию К. Аксакова (то, что он «хотел сказать, но не смог достаточно ясно сформулировать») следующим образом: «Гоголя, как выразителя русского национального духа, отличает именно цельность восприятия мира, которой не обладают современные западноевропейские писатели и которая была присуща лишь великим художникам древности или эпохи Возрождения, таким, как Гомер и Шекспир».¹¹ Эта формула не только не исчерпывает концепции Аксакова, но в определенном отношении противоположна ей, особенно если учесть, что брошюра, явившаяся предметом полемики, была лишь одним из «средних» звеньев славянофильской трактовки великого произведения. Пример вполне убедительный, чтобы показать недостаточность общих представлений об этом сложном явлении. «Общие пред-

² С. И. Машинский. С. Т. Аксаков. Жизнь и творчество. Изд. 2-е. Изд. «Художественная литература», М., 1973, стр. 255.

³ М. Г. Зельдович, Л. Я. Лившиц. Русская литература XIX века. Хрестоматия критических материалов. Изд. 4-е. Изд. «Высшая школа», М., 1975, стр. 281.

⁴ Е. И. Кийко. В. Г. Белинский. Очерк литературно-критической деятельности. Изд. «Просвещение», М., 1972, стр. 73. См. также: Н. Мордовченко. Белинский и русская литература его времени. Гослитиздат, М.—Л., 1950; И. Г. Пехтелев. Белинский — историк литературы. Учпедгиз, М., 1961; В. С. Нечаева. В. Г. Белинский. Жизнь и творчество. 1842—1848. Изд. АН СССР, М., 1968, стр. 77—85; П. А. Мезенцев. Белинский и русская литература. Изд. «Просвещение», М., 1965; М. Поляков. Виссарион Белинский. Личность — идеи — эпоха. Гослитиздат, М., 1960, стр. 377—384; В. И. Кулешов. «Отечественные записки» и литература 40-х годов XIX века. Изд. МГУ, 1959.

⁵ Систематическое изложение взглядов Белинского по этому вопросу см.: Д. Николаев. Сатирическое отрицание и отрицание сатиры. «Вопросы литературы», 1968, № 12, стр. 91.

⁶ Е. А. Смирнова. Послесловие в кн.: С. Т. Аксаков. История моего знакомства с Гоголем. Изд. АН СССР, М., 1960, стр. 234—235.

⁷ В. И. Кулешов. «Отечественные записки» и литература 40-х годов XIX века, стр. 193.

⁸ В. Кожин. К методологии истории русской литературы. «Вопросы литературы», 1968, № 5, стр. 73.

⁹ Там же, стр. 74—77.

¹⁰ «Вопросы литературы», 1968, № 12, стр. 110.

¹¹ Там же, 1969, № 7, стр. 134—135.

ставления» не только подчас искажают славянофильское истолкование, но мешают нам правильно понять и концепцию Белинского, ограничивают ее историко-литературное значение. Как сказал тот же А. Иванов, пора давно уже перестать «отделяться саркастическими замечаниями относительно сходства Чичикова с Ахиллом».

В науке часто случается, что проблема, в которой вроде бы «все ясно» и которая, следовательно, не требует пересмотра, в процессе ее детального изучения начинает обнаруживать сложность и неоднозначность, поначалу в ней не подозревавшуюся. Именно это происходит в настоящее время со славянофильской критикой, один из фактов которой является предметом настоящей статьи.

1

Брошюра «Несколько слов о поэме Гоголя „Похождения Чичикова или Мертвые души“», написанная в июне 1842 года 25-летним славянофилом Константином Аксаковым, явилась откликом на ожесточенные споры в московских салонах вокруг нового произведения Гоголя. «Вообрази, что многие нападают», — пишет К. Аксаков Ю. Самарину в мае 1842 года и приводит в пример Д. Н. Свербеева, Н. Ф. Павлова («торжествует: говорит, что это падение Гоголя, что он себя уронит этим произведением»), М. А. Дмитриева, П. Я. Чаадаева («жарко нападает») и др. Кроме «нападающих», немало и защитников Гоголя: А. С. Хомяков, Д. Н. Валуев (славянофилы); Н. Х. Кетчер, Т. Н. Грановский, «молодые профессора» (западники). Возбуждение, произведенное новой поэмой, представляется Аксакову вполне нормальным: «Я рад теперь всем этим нападкам: они ясны, они естественное следствие такого великого произведения, как „Мертвые души“ Гоголя». Он даже сожалеет, что «общее мнение стало за», потому что более всего боится холодного равнодушия: «Пусть нападают, но есть диаметрально противоположное мнение в обществе». Именно к этому отрезку времени К. Аксаков относит окончательное обоснование своей концепции: «Что касается до „Мертвых душ“, — только теперь, кажется, вижу я, что это такое... Эстетическое чувство говорило, что это хорошо, но какое-то недоумение сопровождало мое наслаждение... Это недоумение, кажется, разрешилось; кажется, я понимаю, что такое „Мертвые души“. В голове у меня образуется целая статья, и я, может быть, напишу ее, может быть, и напечатаю... Кетчер говорит, что „Мертвые души“ выше всего, что написал Гоголь. Это так, мне кажется: он выше и могущественнее является в своей поэме — поэме — не лишне это слово».¹²

В брошюре Аксаков отмечал, что появление поэмы Гоголя «так важно, так глубоко и вместе с тем так ново-неожиданно, что она не может быть доступно с первого раза».¹³ Поэтому он, более, чем кто-либо другой, знакомый с новым произведением Гоголя, счел своей обязанностью объяснить его не только русское, но и всемирно-историческое значение, «возвеличить» Гоголя-художника. Аксаков не ставит задачи «похвалить» Гоголя (как, например, Шевырев): для него то, что «Мертвые души» — великое создание, — аксиома, он просто задается целью объяснить их «великость» другим, прежде всего тем, которые, как Ф. Толстой-«американец», говорили, что Гоголь «враг России и что его следует в кандалах отправить в Сибирь»,¹⁴ или, как Н. Надеждин, считали, «что больно читать эту книгу, больно за Россию и русских».¹⁵ Поэтому статья Аксакова явилась не столько собственно литературным, сколько политическим актом. Она преследовала и еще одну цель: объединить всех мыслящих русских под знаменем «Мертвых душ». Этот своеобразный литературный манифест, вызвавший размежевание западников и славянофилов, был в замысле манифестом единения. Не случайно Аксаков обрадовался, что за «Мертвые души» — Кетчер, Грановский и другие западники, и обескуражен, что Шевырев тоже за: его похвалы неуместны, он из лагеря «Николая Филиппыча» (Павлова, — В. К.), а лагерю этому Аксаков в том же письме к Самарину дает саркастическую отповедь.

Шевырев, вероятно, тоже чувствовал, что статья Аксакова за Гоголя, по против него, поэтому он и «сбил» Погодина,¹⁶ собиравшегося напечатать ее в «Москвитяине», поэтому он, когда статья все-таки вышла отдельным изданием и на нее обрушилась критика Белинского, со злорадством писал: «Всеобщий хохот читавших брошюру Константина Аксакова, даже и его стороны, был ему возмездием за гордость... Даже Белинский в „Отечественных записках“ сказал ему дело».¹⁷ Поэтому

¹² «Литературное наследство», т. 58, 1952, стр. 624—626.

¹³ С. А. Венгеров, Собрание сочинений, т. III, Передовой боец славянофильства Константин Аксаков, Приложение, СПб., 1912, стр. 217. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

¹⁴ С. Т. Аксаков. История моего знакомства с Гоголем, стр. 40.

¹⁵ «Литературное наследство», т. 58, стр. 642.

¹⁶ С. Т. Аксаков. История моего знакомства с Гоголем, стр. 77.

¹⁷ Н. Барсуков. Жизнь и труды М. П. Погодина, т. VI. СПб., 1892, стр. 298. Ср. восприятие статьи Шевырева семьей Аксаковых: «Вышла, наконец, критика

и редактор-издатель «Москвитянина», давний друг семьи Аксаковых, как явствует из письма к нему Константина от 5—6 июля 1842 года,¹⁸ долго тянул с ответом, то соглашаясь напечатать, то, наконец, раз навсегда отказав, хотя уже была сделана корректура, хотя статья «уже была набрана».

«Не понимаю трусости Погодина: чего он испугался? Чего пугался цензор?» — так характеризовал поведение «охранителей» А. С. Хомяков, отметив в самом факте появления брошюры «храбрость в смысле литературном» К. Аксакова.¹⁹ Эту «храбрость» отмечал и С. Т. Аксаков в письме к Гоголю.²⁰

Последовавший за выходом брошюры «шквал критики» испугал даже «ожидавших восстания»: «... все журналисты, все неприятели и даже почти все приятели Гоголя, говоря буквально, взбесились. Град ругательств, злобных насмешек и всякого рода оскорблений посыпался печатно и письменно на Константина. Раздражение было так велико, что сначала не было возможности ни с кем спорить».²¹ Но если насмешки Шевырева, Греча, Сенковского были для автора брошюры понятны и ожидаемы, то неожиданная в своей резкости рецензия Белинского была для него ударом совсем с другой стороны — именно его Аксаков призывал в союзники: «Что касается до мнения петербургских журналов, очень известно, что они подумают (впрочем, исключая, может быть, «Отчественные» записки), которые хвалят Гоголя)...» (стр. 288).

Вполне единомышленниками Белинский и К. Аксаков не были никогда, хотя последний и заверял в середине 30-х годов, что Белинский в своих статьях «высказал все мнения нашего юного поколения...»²² Но тот же Аксаков не забывал отметить, что в статьях его друга «много искаженного, много *отрывочно* заимствованного, хотя и усвоенного».²³ К концу 1839 года появляются первые симптомы будущей вражды: «Что это написано о Ломоносове в „Отчественных» записках»? Константин, вероятно, взбесится на это?..»²⁴ Константин «взбесился», еще не прочитав статьи: «Я воображаю, что наврано о Ломоносове; на это точно надо отвечать диссертацией. Я очень хорошо понимаю таких людей, как Белинский; мне теперь ясно довольно (кажется) стало, какой смысл имеет этот кружок, в чем его *временная* польза, достоинство и в чем нелепость и ложь... предвижу, что мы с Белинским так схватимся литературно, как еще никто с ним не схватывался; надо Белинского определить и поставить на его место, какое он занимает. Или мы с Белинским навсегда разделимся, или он уступит мне, а я уж ему не уступлю».²⁵ «Разделение» действительно произошло очень скоро. В статьях 1841 года Белинский полемически выступил против зарождающегося славянофильства и тогда же, «раздражительным» письмом (25—28 июля),²⁶ прервал с Аксаковым приятельские отношения. В происшедшей же литературной «схватке» К. Аксаков был более миролюбив, чем его оппонент, и не случайно близкие Аксаковым люди считали поступок Белинского «гнусным» и «недобросовестным».²⁷

К. Аксаков обескуражен именно тем, что его манифест *единения* неправильно истолкован. «... Ты, как кажется, не знаешь, — пишет он Самарину в августе 1842 года, — какую подлую статью... напечатали „Отчественные» записки“. Я поручил Калайд^овичу отдать Краевск^ому экземпляр, но он уже имел его. — Как? — признаюсь не умею и придумать... Я узнал, что Кетчер (следовательно) и Грановский и др.) против меня и даже согласен со статьею Белинск^ого». Мне было это неприятно, но это уясняет мои с ними отношения — и тем я доволен».²⁸ Позиция же Белинского недвусмысленна: «...ненависть этих господ радует меня, — пишет он Боткину, — я смакую ее, как боги амброзию... я был бы рад их мщению,

Шевырева, но она очень плоха или, лучше, это вовсе и не критика...» (Письмо В. С. Аксаковой к М. Г. Карташевской от 17 августа 1842 года. ИРЛИ, 10612, XV с, л. 96).

¹⁸ ГБЛ, ф. 231/II, к. 1, ед. хр. 47, л. 7—7 об.

¹⁹ А. С. Хомяков, Полное собрание сочинений, т. VIII, Письма, М., 1900, стр. 344.

²⁰ С. Т. Аксаков. История моего знакомства с Гоголем, стр. 76.

²¹ Там же, стр. 78.

²² Письмо К. Аксакова М. Г. Карташевской, конец 1836 года. ИРЛИ, ф. Марквич, 10604, XV с, I, л. 131 об.

²³ Письмо К. Аксакова В. С. Аксаковой, лето 1837 года. ЦГАЛИ, ф. 10, оп. 4, ед. хр. 5, к. 3, л. 20.

²⁴ Письмо В. С. Аксаковой родителям от 4 декабря 1839 года. ИРЛИ, ф. 3, оп. 12, ед. хр. 50, л. 15 об.

²⁵ Письмо К. Аксакова отцу, январь 1840 года. ЦГАЛИ, ф. 10, оп. 4, ед. хр. 5, к. 3, л. 4—4 об.

²⁶ Письмо это не сохранилось. См.: «Русь», 1881, № 8, стр. 15.

²⁷ Письмо Н. И. Надеждина С. Т. Аксакову от 31 декабря 1842 года. ИРЛИ, ф. 3, оп. 13, ед. хр. 47, л. 92; письмо В. С. Аксаковой М. Г. Карташевской от 17 августа 1842 года. ИРЛИ, 10612, XV с, л. 96—96 об.

²⁸ «Литературное наследство», т. 56, 1950, стр. 167.

и чем бы оно было действительнее, тем для меня отраднее... Бой мелочной, но все же бой, война с лягушками, но все же не мир с баранами!»²⁹ Вокруг Белинского, не принявшего *единения*, тотчас же сплотились все западники. «Право, — пишет В. Боткин, — пора бы дать хорошего туза всем этим московским философам, в которых выразилась вся темная, астетическая, душная, сидячая, абстрактная сторона немецкого философствования...»³⁰

К. Аксаков растерян, остро переживает случившееся, у него готов ответ «на подлую рецензию», но он сомневается, «помещать ли ответ вообще, и именно этот».³¹ Он боится «развития» своей концепции, хотя не сомневается в ее справедливости. «На меня все напали, — пишет он А. Н. Попову осенью 1842 года, — за исключением Самарина и Хомякова, со мною согласных. Нападения меня не смущали, я остался при своем мнении и соглашаюсь разве с одним: что не ясно и не вполне развита моя мысль; впрочем, при внимательном чтении, думаю, что она должна быть совершенно понятна».³² Друзья Аксакова настаивают на необходимости «продолжать брошюрку» и пояснить «то, что без пояснения кажется смешным и нелепым».³³ Но «развивать мысль» Аксаков боится: «диккий рев» вокруг брошюры стал неприятен Гоголю. Поэтому его «ответ на подлое ругательство Белинского»,³⁴ напечатанный в «Москвитянине» (№ 9), был весьма осторожным по тону, свойство, не характерное для Аксакова. Когда же «Объяснение» вызвало новую статью Белинского, автор брошюры вовсе не отвечал на нее, тем более что в это время испортились его отношения с Гоголем.

Для Белинского же это «указание истинного взгляда» (С. Т. Аксаков) явилось неприемлемым именно потому, что «взгляд» Аксакова был самым талантливым и самым дальновидным из ряда идеологически чуждых критике отзывов о новом произведении Гоголя, — и, следовательно, наиболее опасным в атмосфере идеологического размежевания общественных сил России, когда прежде всего отвергалась сама возможность какого-либо «единения».

2

«Мертвые души» Гоголя и полемика вокруг них окончательно определили эстетический кодекс новой, формирующейся литературной критики, заставили отмежеваться от критиканства, от «уклончивого» способа «выговаривать новые истины» (Белинский, VI, 209). В этом смысле революционная роль принадлежит, безусловно, Белинскому и его сподвижникам. Но весьма важное место в этом процессе занимают и его оппоненты, главными из которых были славянофилы.

Соотношение сил в полемике, этой «битве двух эпох» (Белинский), очень точно наметил Герцен (в дневниковой записи за 29 июня 1842 года): «Толки о „Мертвых душах“». Славянофилы и антиславянисты разделились на партии. Славянофилы № 1 говорят, что это апотеоза Руси, Илиада наша, и хвалят, следовательно, другие бесятся, говорят, что тут анафема Руси и за то ругают. Обратное тоже раздвоились антиславянисты. Велико достоинство художественного произведения, когда оно может ускользать от всякого одностороннего взгляда. Видеть апотеозу смешно, видеть одну анафему несправедливо».³⁵ Герцен наблюдает то же разделение, что и К. Аксаков: люди, видящие «апотеозу» Руси, и те, которые видят ее «анафему». Но, по Герцену, борющихся групп не две, а четыре: «раздвоившиеся» славянофилы и «обратно раздвоившиеся» антиславянисты». Позиции, с которых оценивают поэму Гоголя разные идеологи, различны, несмотря на внешние совпадения самих оценок. Именно этого не мог понять К. Аксаков, и этим, пожалуй, объясняется вся драма, происшедшая с брошюрой.

Спор о «Мертвых душах» — это вовсе не «академическое» толкование нового произведения, а «вопрос столько же литературный, сколько и общественный» (Белинский, VI, 323), связанный с проблемой становления национального самосознания. Это понимают и западники, и славянофилы. Поэтому и «ругань», и «искренняя глубокая грусть» (К. Аксаков) интересуют их не сами по себе: они

²⁹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. XII, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 124. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

³⁰ «Литературная мысль», II, Пгр., 1923, стр. 182. Публикация Н. В. Измайлова

³¹ «Литературное наследство», т. 56, стр. 168.

³² ИРЛИ, ф. 3, оп. 8, ед. хр. 15, л. 3 об. Ср. в письме В. С. Аксаковой М. Г. Карташевской от 17 августа 1842 года: «... пространное изложение было бы необходимо, тут мысли так сжать, они есть только результат тех разговоров, которые часто бывают; и, конечно, всем почти она должна показаться чрезвычайно странной...» (ИРЛИ, 10612, XVc, л. 96).

³³ А. С. Хомяков, Полное собрание сочинений, т. VIII, стр. 437—438. См. также: «Современник», 1842, т. 28, стр. 82.

³⁴ ИРЛИ, ф. 3, оп. 8, ед. хр. 15, л. 4 об.

³⁵ А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. II, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 220.

могут иметь различный характер. «Хвалить» — еще не значит до конца понимать. «Ругать» — еще не значит быть во всем неправым. Даже «искренность» восприятия не может быть критерием. Книга, затронувшая важные общественные вопросы, порождает, по выражению К. Аксакова, «смертельных личных врагов» автора именно вследствие глубины и остроты этих вопросов. И Герцен, и Аксаков отходят от «одностороннего взгляда». Герцен отвергает его *сознательно* — Аксаков же терзается, путается, ищет разгадки «гоголевской тайны».

Наконец, оценка поэмы Гоголя выявляла идеологическую и эстетическую программу формирующихся партий. Поэма не только предвосхищала в еще не расчленившем виде позиции западников и славянофилов, не только пыталась разрешить их будущий спор, но и давала возможность окончательного определения их позиций. «Литературный спор между Москвою и Петербургом» (Ю. Самарин) зародился именно в 1842 году и имел уже шумный резонанс в салонных дискуссионках. В это время идет полемика по поводу статьи Хомякова «О сельских условиях». Размежевание между западниками и славянофилами еще не оформилось как война партий и их программ (такое размежевание произойдет в 1844—1845 годах), но уже существует как несоответствие отдельных трактовок, отдельных личностей.

Восьма свособразной в этом смысле предстает фигура автора брошюры, «непестового Константина». Оригинальный ум, полемист по натуре, он, как писал А. И. Кошелев, «часто впадал в крайности, и мысли, самые верные в основе, становились в его устах парадоксами».³⁶ «Бестолковый Константин» (Погодин),³⁷ «благородный сомнамбул» (Боткин),³⁸ которого фантазия «увлекает... туда, куда не следует» (Шевырев),³⁹ человек, который «болен избытком сил физических и нравственных» (Гоголь),⁴⁰ который «никогда не узнает действительности» и «коснеет в своих мечтательных верованиях» (С. Т. Аксаков),⁴¹ который был «невозможен в применении практическом» (Хомяков),⁴² ибо «оставался до самой смерти совершенным ребенком» (Панаев),⁴³ который «коли... во что засядет, так, во-первых, засядет по уши, а во-вторых — во сто лет не вытащите его и за уши из того ощущения или того понятия, которое от праздности забредет в его, впрочем, необыкновенно умную голову» (Белинский, XI, 373), — таков он в разное время в восприятии очень разных людей. Гоголь, по свидетельству современников, относился к Константину настороженно, старался держаться от него подальше, где бы тому «труднее было заобнять его до боли, оглушить громогласием споров и ошеломить упорством правверных славянофильских декламаций».⁴⁴

К самому факту появления славянофильской брошюры Гоголь отнесся отрицательно: «Я думаю просто, что ей рано быть напечатанной теперь» (XII, 93). Гоголь, как свидетельствует С. Т. Аксаков, «осуждал не столько ее смысл, как то, что она появилась не вовремя...»⁴⁵ В самой же брошюре автор «Мертвых душ» увидел лишь «много непростительной юности» (XII, 186), «одни претензии на логическую последовательность» при отсутствии таковой и «педаантскую книжность» стиля, который «неверен, фальшив... и не служит орудием к выраженью того, что хотел писатель им выразить» (XII, 405—407).

Некоторые исследователи вслед за Гоголем считали основной причиной печальной участи, постигшей брошюру, «отсутствие у Константина Аксакова дара изложения», которое «сплошь да рядом приводило к тому, что искренние восторги его получали ходоульное и папыщенное выражение».⁴⁶ С этим вряд ли можно согласиться. Сам К. Аксаков, признавая, что брошюра была написана, «может быть, неясно», был все-таки убежден, что «Белинский» умысленно или неумысленно

³⁶ Записки Александра Ивановича Кошелева (1812—1883 годы). Berlin, 1884, стр. 74.

³⁷ Н. Барсуков. Жизнь и труды М. П. Погодина, т. VIII, стр. 61.

³⁸ П. В. Анненков и его друзья, ч. I. СПб., 1892, стр. 538.

³⁹ Письмо С. П. Шевырева Гоголю, октябрь 1845 года. ГПБ, ф. 850, ед. хр. 84, л. 11.

⁴⁰ П. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. XII, Изд. АН СССР, 1952, стр. 537. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

⁴¹ И. С. Аксаков в его письмах, ч. 1, т. II. М., 1888, стр. 304.

⁴² А. С. Хомяков, Полное собрание сочинений, т. VIII, стр. 272.

⁴³ В. Г. Белинский в воспоминаниях современников. Гослитиздат, М., 1962, стр. 252.

⁴⁴ С. П. Дуров и Гоголь и Аксаковы. «Звенья», т. III—IV. М.—Л., 1934, стр. 336.

⁴⁵ С. Т. Аксаков. История моего знакомства с Гоголем, стр. 78. Факт отрицательного отношения Гоголя к брошюре тягостно подействовал на Аксакова, который замечает в письме к Ю. Самарину: «Слова Гоголя породили во мне некоторую недовольность, которая и без того, вероятно, возбудилась бы» (ЦГАЛИ, ф. 10, оп. 5, ед. хр. 33, л. 3 об.).

⁴⁶ С. А. Венгеров, Собрание сочинений, т. III, стр. 119.

изуродовал» его идеи,⁴⁷ представил его статью «совершенно иначе, как она написана».⁴⁸ В черновой рукописи «Объяснения» К. Аксакова сохранились слова, раскрывающие авторскую оценку брошюры: «Скажут, что у меня неясно выражено: неясно для тех, кому не нужно настоящего смысла слов. Человек всего легче поражается разностью и всего озорнее ее видит и потому часто находится вне угадки мнения и там, где его вовсе нет... с охотою хватается он за удобно настаиваемую разность, не заботясь о том, точно ли находится она в таком-то месте, оп ее разоблачит и скорее... выставляет ее напоказ толпе...» (л. 3 об.). Белинский, по мнению автора, сделал упор на «разности», на противоречия отдельных суждений и, уловив эти противоречия, не захотел или не смог объяснить сущности всей статьи.

Литературная критика для славянофилов была прежде всего отраслью литературного творчества и тоже несла на себе печать былых романтических увлечений. Е. А. Маймин отмечал, что научные статьи Хомякова — «это род „эссе“, и они оказываются на грани художественного и поэтического».⁴⁹ Л. Лобов указывал, что славянофильские критики «открывают истину не столько путем рассудочного мышления, но и непосредственно чутьем художника».⁵⁰ Эта особенная позиция в подходе к произведению искусства отличала и Аксакова-критика. Для него критическая статья, как и художественное произведение, «не выражает вам всей мысли осязательно, так, чтобы вы, прочтя ее, могли бы всю до дна понять ее»,⁵¹ она, как и художественное произведение, предполагает различные прочтения. Эта «многоаспектность» идет вовсе не от незрелости мысли, а от того «восточного мышления», на принципиальное своеобразие которого неоднократно указывал И. Киреевский и самым ярким представителем которого был К. Аксаков. «Теоретическому сознанию от него пойти трудно, — замечает Хомяков, — у него анализ слишком в зависимости от внутреннего синтеза, и это очевидно для всех и во всех возбуждает недоверие».⁵² Даже принявшие брошюру славянофилы увидели в ней разное. Хомяков находил «главной мыслью» аксаковского разбора возвеличение «самосознания» искусства (в противовес «придуманному») и Гоголя, «художника поневоле и без намерения».⁵³ Самарин считал, что Аксаков провозгласил «возможность возведения» пошлой стороны жизни «в мир искусства».⁵⁴ «Внутренний синтез», характерный для критического мышления К. Аксакова, не позволял сразу выделить главную мысль его сопоставления Гоголя и Гомера, и Белинский ополчился только против одного аспекта его брошюры, представлявшей собою не столько критический анализ самой поэмы Гоголя, сколько рассуждения *по поводу* поэмы, где «строгий логический вывод... — как писал И. Аксаков, — почти всегда упреждался... каким-то художественным открытием».⁵⁵

«Что касается до мнения моего, — писал Аксаков Погодину, — оно совсем не плод восторга, но мнение, основанное на спокойном размышлении, твердо поставленное, как мне кажется, мнение зрелое, одним словом».⁵⁶ Незрелость, детскость суждений славянофильской критика о «Мертвых душах» — кажущиеся, и объявлять его брошюру «юношески-наивной дифирамбической „похвалой“ поэме Гоголя»⁵⁷ было бы, думается, преждевременным. Стоит только обратиться к системе взглядов Аксакова на творчество Гоголя вообще, как возникает множество проблем, не укладывающихся в такое объяснение.

3

Мысль о единстве гоголевского «акта творчества» с творческим обликом Гомера и Шекспира возникла у Аксакова более чем за два года до выхода «Мертвых душ» из печати. В письме братьям от 2 января 1840 года он сообщает о новых встречах с Гоголем: «... можно бы много написать о характере его как художника,

⁴⁷ С. Т. Аксаков. История моего знакомства с Гоголем, стр. 92.

⁴⁸ К. С. Аксаков. Объяснение. ИРЛИ, ф. 3, оп. 7, ед. хр. 5, л. 2. Далее ссылки приводятся в тексте. См. также: «Москвитинин», 1842, № 9.

⁴⁹ Е. А. Маймин. А. С. Хомяков как поэт. В кн.: Пушкинский сборник. Псков, 1968, стр. 112.

⁵⁰ Л. Лобов. Славянофилы как литературные критики. «Известия С.-Петербургского славянского благотворительного общества», 1904, № 8, стр. 20.

⁵¹ К. С. Аксаков. О грамматике вообще и по поводу грамматики г. Белинского. ИРЛИ, ф. 3, оп. 7, ед. хр. 3, л. 1.

⁵² А. С. Хомяков, Полное собрание сочинений, т. VIII, стр. 272.

⁵³ Там же, стр. 438.

⁵⁴ Ю. Ф. Самарин, Сочинения, т. 12, М., 1900, стр. 35.

⁵⁵ А. С. Хомяков, Полное собрание сочинений, т. VIII, стр. 236.

⁵⁶ ГБЛ, ф. 231/II, к. 1, ед. хр. 47, л. 7 об.

⁵⁷ А. А. Елистратова. Гоголь и проблемы западноевропейского романа. Изд. «Наука», М., 1972, стр. 25.

о характере, который делает его художником по преимуществу и ставит в один ряд с знаменитым бессмертным греком и англичанином. *Гомер, Шекспир и Гоголь* — вот чудное, пышное созвездие! — Напечатает ли он что-нибудь?»⁵⁸ Белинский в письме Аксакову от 10 января 1840 года несколько иронически приветствует эту «классификацию», но в принципе согласен с нею: «Радуюсь твоей новой классификации — Гомер, Шекспир и Гоголь, но и дивлюсь ей... Вот мы и сошлись с тобою; только у меня на месте Гоголя стоит Пушкин» (XI, 435).

«Новая классификация» Аксакова сначала не предполагала сопоставления Гоголя *именно и только* с Гомером и Шекспиром — это сопоставление выросло из желания доказать, что *смешное* у Гоголя, определившее несерьезное отношение к нему публики, — не смешно, ибо за ним кроется нечто большее. Еще в мае 1836 года в письме к М. Г. Карташевской он замечает: «Гоголь — истинный поэт; ведь в комическом и смешном есть также поэзия... Если он смеется над жизнью, над нелепостями, которые в ней встречает, то поверьте, что в это время на сердце у него тяжело, и он, смеясь над людьми, любит их и огорчается их недостатками. Многие из его повестей оттенены грустью, которая прямо из души вырывается...»⁵⁹

Это не смешно! — вот исходный тезис славянофильской трактовки «Мертвых душ». Видеть в поэме Гоголя только насмешку значит зачеркивать ее смысл. Именно отсюда и шло «дико прозвучавшее» сопоставление Гоголя и Гомера. «Дело, видите ли, такого рода, — пересказывает Белинский брошюру Аксакова, — перенесенный из Греции на Запад, древний эпос мелел постепенно и, наконец, совсем высох, низойдя до романов и, наконец, до крайней степени своего унижения — до французской повести... Но Гоголь спас древний эпос — и мир имеет теперь новую „Илиаду“, т. е. „Мертвые души“, и нового Гомера, т. е. Гоголя!.. Бедный Гоголь!» (VI, 253—254). Этот «пересказ» Белинского близок к открытой издвке О. Сенковского: «Эта брошюра имеет целью доказать, что автор *поэмы* „Похождения Чичикова“ — Гомер, а сама поэма „Похождения Чичикова“ — „Илиада“; что в „Илиаде“ является Греция с своим миром, а в *эпическом созерцании* автора поэмы „Похождения Чичикова“ является... *черт знает что*, но тоже со своим миром...»⁶⁰

«Рецензент» говорит, что я называю „Мертвые души“ „Илиадой“, а Гоголя Гомером — это совершенная неправда... недоумевает К. Аксаков по поводу подобных обвинений. — Гомером Гоголя я не называю, а говорю об эпическом созерцании, но не о предмете созерцания, не о Греции и также не о том, такое ли чудо искусства совершено с помощью этого великого созерцания...» (л. 2—2 об.). Гомер для Аксакова был всегда символом «истинного творчества», а его поэмы — наиболее емким выражением того неуловимого разумом и вместе с тем единственно верного «акта создания», который, как он считал, недоступен ему самому и может быть достоянием только величайшего поэта. Замысел статьи о Гомере был для К. Аксакова, еще в университете считавшегося «порядочным эллинистом», мечтой всей его жизни, так и не осуществившейся. Ю. Самарин, приветствуя друга на о. Занде, писал ему: «Дорогой друг, итак, в Греции! Ведь это почти тоже Русская земля; ведь „Илиада“ и „Одиссея“ — это почти часть нашего детства, Гомер своей челоуек, старый друг, Греция — почти родина. Для каждого из нас, особенно для тебя...»⁶¹ В «Проектах литературных занятий» К. Аксакова, относящихся к началу 50-х годов, дважды упоминается статья о Гомере, причем в интересном контексте: «Очерк истории нашей литературы. Гомер. „Горе от ума“».⁶² Имя Гомера связывается в сознании автора с величайшими достижениями *русской* литературы.

Имя Гомера для 30—40-х годов было очень *современным*. Историческое и философское значение его наследия интересовало, между прочим, П. Чаадаева: «...чего, мне кажется, мы не знаем, это той связи, которая существует между Гомером и нашим временем, того, что до сих пор уцелело от него в мировом сознании».⁶³ К. Аксаков в одном из вариантов поздней статьи «Обозрение современной литературы», относящемся к концу 40-х годов и озаглавленном «О современном стихотворстве в нашей литературе», рассуждает о принципиальном отличии мировосприятия и отображения мира Гомером от «акта создания» позднейших художников Эпическая система Гомера, по мнению автора статьи, восходит к древней, «все облажавшей жизни слова», когда «поэзия заключалась уже в самом наименовании, в простом выговаривании словом того, что есть», отчего само «древнее слово, отраженное равновесно не в себе, было несравненно богаче, гибче, прозрачнее... отсюда всякое явление жизни становится поэтическим: на алтаре горит огонь, жарят тельцов, идет снег на поля — все поэзия». Но, рассуждает далее Аксаков, впоследствии, из-за естественного стремления человека к совершенству, отсут-

⁵⁸ ИРЛИ, ф. 3, оп. 16, ед. хр. 24, л. 1—1 об.

⁵⁹ «Литературное наследство», т. 58, стр. 550.

⁶⁰ «Библиотека для чтения», 1842, т. 54, «Литературная летопись», стр. 12.

⁶¹ ГБЛ, ф. 265, к. 34, ед. хр. 1, л. 130.

⁶² ИРЛИ, ф. 3, оп. 7, ед. хр. 19, л. 2.

⁶³ Цит. по: Русские эстетические трактаты первой трети XIX века, т. I. Изд. «Искусство», М., 1974, стр. 532.

ствующему в природе, в поэзию было внесено *субъективно-человеческое начало*, что привело к проникновению в искусство «всех недостойных жизненных явлений, которых не знает природа». Поэтому в современной «очеловеченной» литературе слово «потеряло участие, как слово, в поэтическом произведении».⁶⁴

Подобную идею выдвигает Аксаков и в брошюре, говоря о постепенном «обмелении» древнего «эпического сознания». Белинский, увидев у Аксакова мысль, что древний эпос «снизшел до романа», возражает ему: эпос «развился исторически в роман», роман есть «эпос нашего времени» (VI, 254). Но К. Аксаков в брошюре говорит вовсе не об этом, характеризуя поэму Гоголя как «оправдание целой сферы поэзии» (стр. 217). Усматривая близость поэмы Гоголя к древнеэпическому «акту создания», он вовсе не хочет сказать, что роман «ниже» эпоса: роман просто «мельче» его, причем лишь в том отношении, что древнеэпическое восприятие мира, отраженное его в слове несравненно шире, глубже, ближе к природе и, следовательно, поэтичнее, чем в «очеловеченном» романе того периода, когда первобытное слово само «измельчалось».

Аксаков понимает современный роман как нечто *оттолкнувшееся* от эпоса (в отношении древнего эпического созерцания). Это «отталкивание» породило принципиально новый характер отображения жизни. Поэтому в современном романе, *воспевающей* жизнь современных людей, возврат к древнеэпической системе воспроизведения природы в ее непосредственном величии *невозможен*. Аксаков противопоставляет «личное» начало современной «не комической» литературы сатире, ведущей свою генеалогию из древности: «Другое значение имеет у нас комедия и вообще вся комическая сторона литературы; деятельность ее несравненно выше; в ней есть действительный смысл; так и должно быть при ложном положении всего общества; в ней — обличение лжи отвлеченной общественной жизни, и поэтому наша комическая поэзия имеет в себе много трагического. И в нашей литературе восторг часто смешон, а смех серьезен. Этот серьезный, трагический смех слышится в Фонвизине, в Капнисте, в Грибоедове, в Гоголе. — Общественная ложь — вот предмет русской комедии. Грибоедов сверх того имеет особенный, ему принадлежащий характер сознательного и прямого, горячего обличения лжи».⁶⁵

Эта мысль служит как бы *комментарием* к брошюре о Гоголе, без нее и вне ее трудно понять объективный смысл высказанных там утверждений. Оформлена она несколькими годами позже, но у Аксакова, думается, очень рано сложилась единая эстетическая система, которая, в отличие от его взглядов на общественное развитие, не претерпела существенных изменений. В письме к отцу (1840) он признавал, что в его системе «одна из мыслей так связана с другой, что не может быть ясна без нее»,⁶⁶ иными словами, одно звено, взятое вне контекста целой системы, может быть неправильно истолковано.

Следовательно, автор брошюры о Гоголе вовсе не отрицал сатирического, обличительного значения «Мертвых душ». «Я почитаю содержание существенным условием... — пишет он в «Объяснении», — из всех моих слов об нем видно, что я понимаю его как необходимое условие, как необходимый элемент, от которого зависит объем творческой деятельности...» (л. 3 об.). Не случайно поэтому Аксаков выделил как совершенно особую и единственно имеющую в современной литературе «поэтическое значение» «комическую сторону литературы»: только в сатире «человеческое начало» представляется ему естественным, ибо оно отражает «ложное положение всего общества». Отсюда — убежденность в необходимости «трагического смеха» в комической литературе. В этом плане, вероятно, и предполагалось сопоставление поэзии Гомера с «Горем от ума».

Итак, «эпическое созерцание» автор *предполагает только в произведении сатирическом*, где сам смех носит серьезный трагический характер. Отсюда — утверждение о соответствии гоголевского и гомеровского отражения жизни в слове, и отношении к гоголевскому слову как к «художественному откровению»,⁶⁷ и признание в нем «свежести, ароматности, так сказать, жизни непостижимых» (С. Т. Аксаков),⁶⁸ и наличие в нем «тайных связей, связующих каждую человеческую душу со всем миром других душ и явлений жизни», от которых «слово Гоголя вдруг освещает всю скудость, всю пошлость, всю безжизненность» существующих между людьми отношений (В. С. Аксакова).⁶⁹ Это «божественное» воздействие слова Гоголя идет, по мнению К. Аксакова, от древней «полноты жизни выговариваемого слова»: «...все, и муха, падающая Чичикову, и собаки, и дождь, и лошади от засадателя, да чубарый, и даже брничка — все это, со всею своею тайною жизнью, им постигнуто и перенесено в мир искусства... и опять только у Гомера можно найти такое творчество» (стр. 222).

⁶⁴ ИРЛИ, ф. 3, оп. 7, ед. хр. 72, лл. 1—2.

⁶⁵ Там же, л. 4—4 об.

⁶⁶ ЦГАЛИ, ф. 10, оп. 4, ед. хр. 5, к. 3, л. 5—5 об.

⁶⁷ К. Аксаков. Воспоминания студентства. В кн.: Белинский в воспоминаниях современников, стр. 138.

⁶⁸ С. Т. Аксаков. История моего знакомства с Гоголем, стр. 74.

⁶⁹ В. С. Аксакова. Записки о Гоголе. ИРЛИ, ф. 3, оп. 18, ед. хр. 4, л. 7 об.

Еще в 30-е годы Аксаков, рассуждая под впечатлением Шеллинга о различии «красноречия» и «поэзии», писал в «записной тетради»: «В области ума — мир понятый. В области искусств — лишь (?) произвед^ения, впечатл^енные извне, одухотворенные, или предметы, выр^аженные звуками — образными словам^и. . . Поэзия живописует идеал в чувств^енных образах, — мысль представляется ему фантасгическою» — он берется за природу.⁷⁰ В этом рассуждении опущено требование непосредственности, естественности отображения жизни в литературе, и эту естественность автор увидел позже в гоголевском слове, выставленном в естественном природном виде «всякую вещь, которая существует» и «уже поэтому самому имеет жизнь, интерес жизни, как бы мелка она ни была» (стр. 222). Именно с этих позиций Аксаков в дальнейшем (в одном из черновых набросков 50-х годов) противопоставлял «живой, полный, конкретный» характер созданий Гоголя («как бы ни был ограничен круг его жизни») «искаженному обществом» герою современной литературы.⁷¹

Главным внешним признаком «измельчания» древнего эпоса в новой литературе Аксаков считает то, что на место «эпического созерцания» «более и более выдвигалось. . . голое событие, которое. . . или, будучи историческим, должно быть отнесено к истории, или будучи частным, сделаться анекдотом про себя» (стр. 218). Поэтому основное внешнее различие эпоса и романа Аксаков ищет в принципах сюжетосложения. «Спокойное явление одного лица за другим» (стр. 221) сменяется «интересом пинтриги, завязки; чем кончится, — объяснится такая-то запутанность, что из этого выйдет. Загадка, шарада стала наконец нашим интересом, содержанием эпической сферы, повестей и романов. . .» (стр. 218).

Желание «видеть анекдот» действительно было свойственно читателю 40-х годов и несомненно влияло на восприятие поэмы Гоголя.⁷² «Бедный читатель, — писал Гоголь Аксакову, — с жадностью схватил в руки книгу, чтобы прочесть ее, как занимательный, увлекательный роман, и, утомленный, опустил руки и голову, встретивши никак не предвиденную скуку» (XII, 91). Поэтому уже в начале брошюры К. Аксаков считает нужным предvarить читателя: тот, кто спешит «добраться до нити завязки романа, увидеть уже знакомого незнакомца, таинственную, часто понятную загадку», не обнаружит в книге Гоголя ничего подобного. Глубоко поняв эту особенность «Мертвых душ», К. Аксаков писал брату Ивану (май 1842): «ВЫшли „Мертвые души“; это такая великая вещь. . . которой давно, давно не видел мир (в сфере искусства, разумеется); так смею я сказать и потому прошу тебя: не читай дорогою и удержишься до твоего приезда сюда, где читай один или не один, все равно, но читай не в дороге, не кое-как, а спокойно, на месте».⁷³ Аналогичную мысль К. Аксаков проводит и в письме к Самарину: «Свербеев. . . перелистывал («Мертвые души», — В. К.), как он сам говорит, — вещь, самая невозможная с Гоголем, так же, как с Гегелем, хотя по другой причине».⁷⁴ Гегель не поддается поверхностному чтению, потому что его построения слишком сложны, чтобы уяснить их с первого раза. Гоголя нельзя читать «в дороге», потому что он слишком прост для искушенного читателя, и потому необычен, и потому непонятен с первого раза. Эта же мысль, но уже как декларация определенного принципа, переходит и в брошюру: «. . . медленно надо читать Гоголя; содержание предлагается в каждом слове. . . нечего бояться потерять единство: оно не внешнее, оно всегда тут; связует не наружно, но внутренне все предметы между собою. . .» (стр. 223—224). Сопоставление с Гомером естественно выросло из побуждения дать читателям рекомендацию к правильному восприятию «Мертвых душ»: и здесь Аксаков приходит к выводу, что по принципам организации сюжета поэма Гоголя близка древней эпической поэзии: «. . . явления идут одни за другими, спокойно сменяя друг друга, объемлемые великим эпическим созерцанием, открывающим целый мир, стройно представляющий со своим внутренним содержанием и единством, со своею тайною жизни» (стр. 221).

К. Аксаков, говоря о поэме Гоголя, утверждал принципиальную ненужность сюжета в обычном понимании, утверждал в общем-то вслед за Белинским, который в первой рецензии на поэму писал, что «„Мертвые души“ не соответствуют понятию толпы о романе, как о сказке, где действующие лица полюбили, разлучились, а потом жепились и стали богаты и счастливы». Поэму Гоголя, по мнению Белинского, поимет лишь тот, «кому важно содержание, а не „сюжет“» (VI, 219). Гоголь своим творчеством завершил тот переворот в области сюжетосложения, разрешения кол-

⁷⁰ ИРЛИ, ф. 3, оп. 7, ед. хр. 116, лл. 9 об.—10.

⁷¹ Там же, ед. хр. 71, л. 1—1 об.

⁷² См.: С. Т. Аксаков. История моего знакомства с Гоголем, стр. 55—56, 75—76.

⁷³ ЦГАЛИ, ф. 10, оп. 4, ед. хр. 5, к. 3, л. 15—15 об. Ср. в письме В. С. Аксаковой М. Г. Каргашевской (июль 1842 года): «. . . вообще нам казалось почти невозможным, чтоб кто-нибудь, не бывши знаком с этим произведением, а прочтя его один раз, мог оценить его вполне» (ИРЛИ, 10612, XVs, л. 77).

⁷⁴ «Литературное наследство». т. 58, стр. 624.

лизий, интриги, который начала русская литература во времена Пушкина. Это был процесс осознанного новаторства — и не случайно защитниками его, наряду с Белинским, явились славянофилы: для них Гоголь был одной «из тех первородных художественских натур, в которых нет ничего заученного, ничего заимствованного, ничего рассчитанного на эффект» (Ю. Самарин).⁷⁵

4

С исследуемой нами полемикой в литературоведении нередко связывают цепкий «перелом» в идейных и эстетических позициях К. Аксакова, бывшего соратника Белинского, бывшего активного члена кружка Станкевича. Если уж говорить о «переломе», то он совершился в сознании будущего бойца славянофильства значительно раньше: в его письмах и заметках середины 30-х годов можно встретить мысли, аналогичные идеям напумевшей брошюры, а в статьях и письмах 1842—1843 годов много от увлечений раннего Аксакова. Да и сама брошюра была в каком-то отношении суммой давно высказанных разрозненных идей, и толкование Аксаковым «Мертвых душ» сродни его определению задач литературы вообще. Поэтому рассматривать брошюру в отрыве от ее «окружения» было бы существенным недостатком, тем более, что она, выпущенная маленьким тиражом и распространявшаяся в узком кругу соратников автора, была, вероятно, и рассчитана на людей, знакомых с идеями Аксакова.

В 1838—1839 годах Аксаков задумал цикл брошюр о современной литературе, но осуществившийся, как и многие его замыслы. Первой в этом цикле должна была быть брошюра «О некоторых современных собственно литературных вопросах», две черновые редакции которой относятся по датировке автора к 1839 году.⁷⁶ Здесь Аксаков рассматривает насущные вопросы литературной жизни: что такое словесность вообще, как она относится к другим видам искусства, к журналистике и «журнализму» (засилью «толстых журналов»), насколько плохо состояние современной романтической литературы (здесь автор вслед за любомудрами противопоставляет немецкую и французскую разновидности романтизма) и т. д. Констатируя засилье журналов Булгарина, Греча, Сенковского, автор восклицает: «Клалко содержание той литературы, где такие журналы имеют возвышать голос». По эта «внешность» литературной жизни не есть «выражение внутренней сущности нашей литературы»: просто «внешнее (форма)» не соразмерно выражению «внутреннего (идеи)», и это приводит к известному противоречию: «Как скоро форма прерастает быть соразмерною внутреннему (содержанию) духа; другими словами, как скоро известное выражение духа низводится до момента, тогда внешнее, форма... начинает исчезать и представляет собою то же, что гниющий труп...» Поэтому, по мнению Аксакова, современное состояние русской литературы — «состояние не действительное, но переходное; с одной стороны, видим мы гниение старой (прежней) формы (внешнего), с другой — идею, еще не давшую себе действительности... Мы нисало не ужасаемся, напротив, благодарны и радуемся этому гниению, этой многообразной деятельности, возникающей из безжизненной, разрушающейся внешности...»⁷⁷

Когда в конце 1839 года Аксаков знакомится с первыми главами «Мертвых душ», то именно в поэме Гоголя он готов видеть тот «момент перехода» к истинной «внутренней современности», которого с нетерпением ждет вся русская литература. В поэме Гоголя он видит ту простоту и «непридуманность», которые отличали искусство древности. Поэтому не случайно он противопоставлял Гомера современной литературе, особенно ненавистной ему «французской школе»: «...у французоз везде почти натяжка, везде придуманность, — нигде нет естественности творчества: они берут эффектами, которые точно иногда бывают подделаны хорошо и могут увлечь с первого раза, но если им поддаться и начать принимать ложный призрак чувства за истинное чувство, то можно, наконец, потерять способность понимать прелесть простоты, потерять собственное чувство — и тогда „Илиада“ будет казаться пошлою и скучною, тогда поправится фразер Бенедиктов, эффектер Гюго...»⁷⁸ Этим эффектам, которые «вовсе не трудны, потому что они приобретаются неболь-

⁷⁵ Там же, стр. 580.

⁷⁶ ЦГАЛИ, ф. 10, оп. 5, ед. хр. 6. Более поздний вариант, согласно авторской пометке, отнесен к 25 августа 1839 года. В автографе раннего варианта четче проставлена последняя цифра даты, но судя по начальным строкам рукописи, его следует датировать 5-м мая 1839 года. «В настоящую минуту литература наша представляет самое пустынное поле, — писал здесь Аксаков. — Пушкина нет, Гоголь давно молчит, только изредка доходят к нам из Рима утешительные слухи, что он уже пишет что-то...»

⁷⁷ ЦГАЛИ, ф. 10, оп. 5, ед. хр. 6, лл. 3 об.—5.

⁷⁸ Письмо М. Карташевской, апрель 1836 года. ИРЛИ, ф. Маркевича, 10604, XVc, I, л. 59.

шими усилиями»,⁷⁹ Аксаков противопоставляет «естественное творчество», отсутствующее в современной литературе.

В его концепции отграничение Гоголя от писателей, близких ему по методу, идет именно от неприятия французского романтизма. (Аксаков заменяет понятие «французский романтизм» понятием «французское направление»). В «Объяснении» он упросто вычеркивает Жорж Санд из списка «великих поэтов»: она «никак сюда не входит, ни условно, ни безусловно» (л. 4). Под одну марку «эффектерства» подводятся и Бальзак, и Бенедиктов. Воспитанный на классических образцах и на русофильстве, Аксаков увидел образец древнеэпического созерцания в «Мертвых душах» Гоголя и поспешил противопоставить его всей новой литературе именно потому, что новая поэма — произведение *принципиально не романтическое*, оттолкнувшееся от того, что являлось более или менее ходячим литературным стереотипом, и столь же отстоящее от традиций современной литературы, как древнегреческий эпос.

В этом плане Аксаков определял и особенность всего творчества Гоголя. В письме М. Г. Карташевской (16 января 1837 года) он рассуждает о том, что гоголевская «Колыска» отличается от других его произведений «относительно сюжета только, но как произведение само по себе оно совершенно...»⁸⁰ Сюжет в гоголевской системе творчества, по мнению Аксакова, явление вторичного порядка: он считает, что «интерес к анекдоту» всегда имеет субъективное начало, всегда несет на себе печать авторского построения со всеми его погрешностями; когда же автор сознательно отказывается от «анекдота», тогда «занимает не то, как разрешится такое-то происшествие, но то, как разрешится самый эпос... как разовьется мир, пред нами являющийся...» (стр. 222). Тогда само произведение, будучи предельно объективным выражением объективного мира, заключает в себе иной интерес — прежде всего, *внутренний*, интерес к самому произведению, а не к тому событию, которое легло в основу его, интерес не эпизодический, а постоянный, интерес не к событию, а к образу.

Требование простоты, естественности, непридуманности, — следовательно, глубочайшей жизненности творчества — было для начала 40-х годов несомненно прогрессивным, и Белинский не мог этого не понимать и потому в критике брошюры обошел молчанием этот вопрос. Но Аксаков своим сопоставлением устранил из анализа вопрос о содержании гоголевской поэмы: не в содержании дело, а в той глубине раскрытия жизни, которая скрывается *за* этим содержанием. Для Белинского непремлема сама постановка вопроса, и ему явно недостаточно оговорок, вроде тех, что в сопоставлении «Мертвых душ» и «Илиады» «содержание само уже кладет... разницу» (стр. 220), что дальнейшее течение поэмы, «бог знает, куда приведет нас и какие явления представит» (стр. 222). Методология Белинского принципиально иная — она отвергала аксаковскую методологию.

5

К 1842 году отношения западников и славянофилов не были еще ярко антагонистичными. И та и другая сторона искала точек соприкосновения, многие в будущем неистовые западники занимали примирительные позиции. Но к Белинскому это не относилось. Поэтому Аксаков, высказывая точку зрения, внешне сходную с воззрениями своих противников, встретил сочувствие у определенной группы людей, по Белинским не мог быть припят. Его не устраивала именно *широкая* позиция славянофильского критика, который в чем-то сходил с его собственными взглядами, а в чем-то, не менее принципиальном, — с Шевыревым и ему подобными. Поэтому в рецензии на брошюру К. Аксакова Белинский постоянно ограничивает и заостряет славянофильские представления, давая своеобразные примеры *исправления, уточнения* не устраивающих его толкований. Вот некоторые из них:

К. Аксаков:

«Мы знаем, как дико зазвучат во многих ушах имена Гомера и Гоголя, поставленные рядом... только неблагонмеренные люди могут сказать, что мы „Мертвые души“ называем „Илиадой“... мы видим разницу в содержании поэм; в „Илиаде“ является Греция со своим миром, со своею эпохою» (стр. 219—220).

В. Белинский:

«...мы... все-таки остаемся при своих *исторических* убеждениях и думаем, что Гоголь так же похож на Гомера, а „Мертвые души“ на „Илиаду“, как серое петербургское небо и сосновые рощи петербургских окрестностей на светлое небо и лавровые рощи Эллады» (VI, 254).

⁷⁹ Там же, л. 149—149 об.

⁸⁰ Там же, л. 147.

«Кто знает, впрочем, как раскроется содержание „Мертвых душ“» (стр. 220, примеч.).

«Разумеется, этот эпос, эпос древности, являющийся в поэме Гоголя „Мертвые души“, есть в то же время явление в высшей степени свободное и современное» (стр. 220).

«Сравнивая, Гоголь совершенно передается предмету, с которым сравнивает, оставляя на время тот, который навел его на сравнение... Этот характер сравнения необходим при всеобъемлющем эпическом взгляде; у поэта-эпика не может быть намеков...» (стр. 225).

«...оп (Гоголь, — В. К.) не лишает лицо, отмеченное мелкостью, низостью, ни одного человеческого движения» (стр. 225).

«...без всякого смеха, даже с участием, смотришь, как он (Манилов, — В. К.) стоит на крыльце, куря свою трубку, а в голове его и бог знает что воображается...» (стр. 226).

«...только у Гомера и Шекспира можем мы встретить такую полноту созданий, как у Гоголя» (стр. 227).

Это ограничение положений Аксакова было для Белинского принципиально важно, и весь пафос его первой рецензии в том и состоял, чтобы уточнить и, главное, *ограничить* позиции славянофилов в тех пределах, которые были, по его мнению, допустимы. К. Аксаков в «Объяснении» возмутился тем, что рецензент истолковал статью «совершенно иначе, чем она написана; он употребил к тому известное в журналах средство: вырывая местами по несколько строк и выражений с прибавлением собственных замечаний; таким образом, возражение его может назваться выдумкою по случаю такой-то брошюрки» (л. 2). Белинский не отрицал того, что его толкование «приняло несколько комический характер» (VI, 411), и того, что сознательно изменил многие мысли своего противника, доведя их до логического конца.

Соглашаясь с тем, что гоголевская поэма в чем-то существенном отлична от новейших романов и повестей, Белинский не собирается, однако, ставить эпическую поэму Гоголя «на одну доску» с эпической поэмой Гомера: мысль о каком-то историческом «обмелении и искажении» эпоса, о том, что Гоголь «вновь воскресил его во всей его первобытной красоте и свежести» (VI, 413), была безусловно неприемлемой для критика. Белинский борется за *новую* литературу с ее *новыми* формами, появившимися в результате обращения к «прозе жизни», чуждой «древнеэллинскому эпосу» (VI, 414). Поэтому «думать, что в наше время возможен древний эпос, — это так же нелепо, как и думать, чтоб в паше время человечество могло вновь сделаться из взрослого человека ребенком» (VI, 416).

Но К. Аксаков вовсе не «думал» этого: он стоял лишь за возрождение «высокого искусства» на русской почве. Вместе с тем, из самого сопоставления вытекало представление о развитии Гоголем гомеровских *традиций*. Поэтому Белинский, полемически заостряя вопрос, утверждает, что эпическая стихия Гоголя могла возникнуть только в новое время, на новой основе и непременно *в отрыве* от традиций древности: «...мы думаем, что Гоголь вышел совсем не из Гомера и не состоит с ним ни в близком, ни в дальнем родстве, — думаем, что он вышел из Вальтера Скотта...» (VI, 254). Это сопоставление, в свою очередь, показалось нелепым славянофилам. «И как он понимает Гоголя, как вышедшего из Вальтера Скотта; то ли это?» — возмущается В. С. Аксакова.⁸¹ Ей вторит А. Хомяков: «„Остаточные записки“ говорят: „Гоголь зарожден Вальтер Скоттом, без Скотта он

«...как бы ни раскрылось оно, какой бы величавый, лирический ход ни приняло оно вместо юмористического, — все-таки „Илиада“ будет сама по себе, а „Мертвые души“ будут сами по себе» (VI, 254—255).

«„Илиада“ выразила собою содержание положительное, действительное, общее, мировое и всемирно-историческое, следовательно, вечное и неумирающее: „Мертвые души“... пока еще не могут выразить подобного содержания, потому что еще негде его взять, а на „нет“ и суда нет» (VI, 255).

«В сравнениях автор брошюры особенно видит сродство его с Гомером. Но это сродство существует также и между Пушкиным и Гомером, что можно фактически доказать ссылками на „Евгения Онегина“... Думаем, что с этой стороны у Гомера довольно наберется родни» (VI, 255—256).

«...надо было сказать — иногда не лишает каких-нибудь человеческих движений, или что-нибудь подобное» (VI, 256).

«...мы читали это со смехом и без всякого участия к личности Манилова, может быть, потому именно, что не имеем в себе ничего родственного с такого рода „мечтательными“ личностями» (VI, 256).

«...акта творчества еще мало для поэта, чтоб имя его стало наряду с именами Гомера и Шекспира...» (VI, 258).

⁸¹ «Русская литература», 1962, № 1, стр. 202.

был бы невозможен». Это просто бессмысленно».⁸² Сравнение Белинского было полемически заострено против всей концепции Аксакова, предпринявшего не совсем удавшуюся попытку сопоставления поэмы Гоголя с древним эпосом по *типологическим* признакам. Белинский переводит его в исторический план, чтобы выявить нелепость славянофильского толкования.

Но оно было не столько нелепым, сколько *необычным*. Рассмотрение персонажей «Мертвых душ» в отношении к «акту творчества» и *только* к нему открывало новые широчайшие возможности для анализа поэмы Гоголя. Белинский (и сам Гоголь) отвергли эти возможности не столько потому, что они были неправоильны, сколько потому, что они были несвоевременны. Типологическое сопоставление влекло за собой историко-сравнительное, более понятное читающей публике, — и необычность аксаковской концепции, представленной в историческом аспекте, создала комический эффект.

Для Белинского современная, «романическая» форма отражения объективного мира нужнее, ибо актуальнее, ибо ярче выражает все противоречия общества. Роман в его трактовке есть «эпос новейшего мира, исторически возникнувший и развившийся из самой жизни и сделавшийся ее зеркалом, как „Илиада“ и „Одиссея“ были зеркалом древней жизни» (VI, 414). Гоголь же, который идет явно не путем Вальтера Скотта, все-таки ближе к нему, чем к Гомеру, с точки зрения исторического развития литературы (см. VI, 254). Сходство же гоголевского и гомеровского «созерцания» есть, по Белинскому, явление случайное и не столь важное для понимания «Мертвых душ».

«Но это сходство, — пишет далее Белинский, — уничтожается в „Мертвых душах“ уже тем, что они проникнуты насковью юмором» (VI, 419). У К. Аксакова, как отмечалось выше, на этот счет иная точка зрения, которую он проводит в своем «Объяснении»: «Юмор, в наше время, есть то, что необходимо сопровождает самое полное и спокойное созерцание поэта, и у Гоголя он находится с самого начала его деятельности...» (л. 4 об.). Аксаков выдвигает именно «юмор» основой «эпического созерцания». Он различает *два* вида юмора: один «выдает, выставляет субъект, уничтожая действительность (чему примеров можно много найти между знаменитыми произведениями), другой, свойственный в новейшее время только Гоголю, «связует субъект и действительность, сохраняя и тот и другую, так что не мешает видеть поэту все безделицы до малейшей и сверх того во всем ничтожном уметь свободно находить живую сторону» (л. 4 об.—5). Здесь характерная для славянофилов антитеза «субъект—действительность» максимально заострена. Первый тип юмора — это *насмешка* над окружающей действительностью, перешедшая в извращение («уничтожение») самой действительности во имя «субъекта»; второй тип — естественное, верное и полное *восприятие* современной «искаженной» действительности: «Отнимите у эпического созерцания прекрасную жизнь, с которой некогда соединялось оно, представьте перед ним современную жизнь, уже не прекрасную, уже опустевшую... и глубокое созерцание поэта необходимо примет юмор, то посредствующее, что одно может соединить его еще с жизнью...» (л. 5). Отсюда очень своеобразно понимается и задача сатиры и вообще «комической стороны литературы»: «везде находить тайну жизни, в какую бы грязь и тину она ни запрягалась» (л. 5).

Внешне выделение Аксаковым двух типов юмора напоминает тогдашнее же разделение Белинским «сатиры» (чего-то одностороннего, грубо тенденциозного) и «юмора», который «доступен только глубокому и сильно развитому духу» (VI, 220). Более того, концепция Аксакова, как и Белинского, была направлена против реакционных толкований «Мертвых душ» как «эпической поэмы наизнанку» (Н. Полевой),⁸³ как фарса, «сатиры в лицах» (К. Масальский).⁸⁴ В противовес этим упрекам и Белинский, и Аксаков выдвинули тезис о «серьезности» гоголевского создания, в котором нет «намерения смешить читателя» (Белинский, VI, 220). Беда современного «ложного юмора», по мнению Аксакова, в том, что «наши литераторы польстились изображением всей пошлости, как она есть, без глубины ее значения».⁸⁵

Но именно при попытке объяснить «глубину значения» гоголевской поэмы выявились консервативные идеи аксаковской брошюры. «Здесь, — пишет Аксаков, — проникает наружу и видится Русь, лежащая, думаем мы, тайным содержанием всей его поэмы» (стр. 223). Сама мысль о каком-то «тайном содержании» «Мертвых

⁸² А. С. Хомяков, Полное собрание сочинений, т. VIII, стр. 437. Между тем сам К. Аксаков признавал относительную правоту Белинского и в письме к Ю. Самарину (1846) замечал: «Я Вальтера Скотта очень люблю. Вообще в своих романах он сам так скрывается, что как будто все в романе происходит без его ведома, а его дело сторона; он как будто ни в чем не причинен. Это важное достоинство, достоинство чисто художническое» (ЦГАЛИ, ф. 10, оп. 5, ед. хр. 33, л. 69 об.).

⁸³ См.: «Русский вестник», 1842, № 5—6.

⁸⁴ «Сын отечества», 1842, № 6.

⁸⁵ ЦГАЛИ, ф. 10, оп. 4, ед. хр. 3, л. 4 об.

душ» была для Белинского неприемлемой, ибо поиски его уводили в сторону от непосредственно сатирической стихии поэмы Гоголя. Эти поиски сближали позиции К. Аксакова и С. Шевырева. Последний, призывая «не брезгать» «грубую, животную, материальную сторону жизни действительной», показанной в поэме Гоголя, заявляет, что тем не менее поэма исполнена «благородного, высокого предчувствия... иной, светлой половины нашего бытия».⁸⁶ Белинский, по свидетельству П. Аппенкова, «как бы считал своим жизненным призванием... отстранить и уничтожить попытки к допущению каких-либо других, смягчающих выводов из знаменитого романа, кроме тех суровых, строго обличающих, какие прямо из него вытекают».⁸⁷ Поэтому в статье «Объяснение на объяснение...» критик вообще отрицает существование юмора, «уничтожающего действительность», приводя в пример роман «Дон Кихот» Сервантеса.

Из сказанного выше ясно, насколько *широкой* и половинчатой была концепция Аксакова. Здесь он, сказав «А», не сказал «Б», — поэтому Белинский отвергает его «А» вне зависимости от того, какое «Б» за ним последует. Так же поступает критик и с рассуждением Аксакова о гоголевской «силе непосредственного творчества». Он вовсе не склонен отрицать эту силу, но понимает дело несколько иначе: «Если эта способность в поэте слишком сильна, то о ней тогда только толкуют и кричат, когда не видят в нем глубокого содержания... Идея, содержание, творческий разум — вот мерило для великих художников» (VI, 429).

6

Говоря о своеобразии подхода Гоголя к «лицу», К. Аксаков вычленяет несколько особенностей гоголевских характеров, которые выделяют Гоголя на тусклом фоне современной литературы. Первую черту «лиц Гоголя» Аксаков называет «всесторонностью»: «ни одно из них не имеет ни тени односторонности, ни тени отвлеченности, и какой бы характер в нем ни высказывался, это всегда полное, живое лицо, а не отвлеченное качество (как бывает у других, так что над одним напиши: *скудость*, над другим: *вероломство*, над третьим: *верность* и т. д.); нет, все стороны, все движения души, какие могут быть у какого бы то ни было лица, все не пропущены его взором, видящим полноту жизни; он не лишает лицо, отмеченное мелкостью, низостью, ни одного человеческого движения» (стр. 225). На первый взгляд, эта мысль Аксакова близка известному пушкинскому высказыванию о характерах Шекспира и Мольера (из «Table-Talk»). Но Пушкин выступает против классицистических «типов такой-то страсти, такого-то порока» и провозглашает обязательными для литературы принцип «глубины в характере».⁸⁸ К. Аксаков выступает против всей современной литературы, грешащей «односторонностью» (твердого представления о методе и границах этой литературы у него нет), и выделяет одного писателя, сумевшего отграничить свое «создание» от литературной традиции эпохи.

В подтверждение своего тезиса Аксаков приводит четыре гоголевских характера: Ивана Федоровича Шпоньку, старосветских помещиков (в них, несмотря на их «пошлость» и «животность», Гоголь воплотил сострадание к человеку), Манчолова, в мечтах которого заключен отблеск «сочувствия», и Плюшкина, скупца, «который естественно и необходимо развился до своей скупости» и на лице которого «мелькнуло выражение чувства» (стр. 226). Белинский усмотрел в этих рассуждениях отрицание сатирической стихии Гоголя — и исторически был, безусловно, прав. Вместе с тем, в провозглашении принципа «всесторонности» проявились и многие сильные стороны славянофильской эстетики.

Убеждение, что гоголевские характеры «не типы отвлеченные, а добрые люди, которых каждый из нас видел сто раз», что в них «жизнь сохранена во всей полноте», было свойственно и Герцену.⁸⁹ Такова была установка самого Гоголя: идеальные образы — это «живые люди», созданные и взятые из того же тела, из которого и мы» (XIV, 37). Так же мыслил и Белинский, утверждавший, что Гоголь «столько же трагик, сколько и комик, но... отдельно тем или другим он редко бывает в отдельном произведении, но чаще всего слитно тем и другим... самые лучшие из нас не чужды недостатков этих чудищ (гоголевских героев, — В. К.)... эти чудища — не людоеды же... в них нет ни пороков, ни добродетелей» (XII, 461). Гоголевский комизм велик именно в силу своей *многогранности* — и потому его поэма не укладывается в рамки привычного и «правильного» сатирического проповедения. Это высказывание Белинского может служить *дополнением* к аксаковской системе, примечанием к его брошюре. И одновременно можно привести множество

⁸⁶ «Москвитянин», 1842, № 7, «Критика», стр. 14.

⁸⁷ В. Г. Белинский в воспоминаниях современников, стр. 423.

⁸⁸ Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XII, Изд. АН СССР, 1949, стр. 159—160.

⁸⁹ А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. II, стр. 214.

других, не менее веских и убедительных замечаний критика, которые противостоят аксаковской концепции. Это говорит просто о предельной широте самой концепции.

Аксаковская система предполагала наличие самых несхожих признаков. Он не отрицал сатиры как таковой и вместе с тем указывал на принципиально *новый* характер гоголевской сатиры, возникшей на основе «эпического созерцания». Аксаков сближает явления разного плана, сближать которые можно было двояко: либо совершенно отвергнув отрицательный пафос поэмы Гоголя, либо искусно *умолчав* о нем. Аксаков выбрал последнее — и это обусловило нападок Белинского, ибо было вреднее, чем открытое отрицание, и это явилось тем камнем, о который Аксаков споткнулся. Он указал на целостность «эпического созерцания», которая «есть вместе речательство за него» (стр. 219), и самим сопоставлением Гоголя и Гомера в отношении «акта творчества» предположил и единство в обрисовке персонажей обеих созданий. «Хороша же „Илиада“, героем которой действительность, имеющая таких представителей!» (VI, 430) — восклицает по этому поводу Белинский.

Наряду с «всесторонностью» характеров Гоголя, Аксаков выделяет «полноту» и «конкретность» создания, идущую опять же от древнеэпического восприятия мира. Он подчеркивает тот факт, что сопоставляет Гоголя с Гомером и Шекспиром не «в отношении к объему творческой деятельности, к содержанию ее... но в отношении к акту творчества, в отношении к полноте самого создания Гомера и Шекспира» (стр. 227). Конкретным содержанием «полноты создания» представляется Аксакову то, как отражается в характере *идея* этого характера. Здесь Аксаков конструирует свои выводы в духе гегелевской эстетики. Так, осенью 1836 года он пишет М. Г. Каргашевской, которая «не узнала» Гоголя в его «Коляске»: «Художник творит по вдохновению и чело Юпитера, и улыбающееся лицо дитяти; нужно, чтобы каждое произведение выразило совершенно свою идею, и когда это так — произведение совершенно, как другое, то, при всем различии предмета, эти произведения равны между собою в художническом отношении, так и произведения Гоголя. „Тарас Бульба“ и „Коляска“ — две вещи разные; первое выше второго, но как? — как предмет только; как произведение же, „Коляска“ точно так же соответствует своему назначению, самой себе, как и „Тарас Бульба“; следовательно, как произведение, и та, и другая повести равны».⁹⁰ Даже в конце 30-х годов эта мысль не устраивала Белинского, который ответил Аксакову так: «... в форме все художественные произведения равны, но содержание дает им различную ценность: „Ричард II“, „Отелло“, „Гамлет“, „Макбет“, „Ромео и Юлия“ всегда будут выше „Венецианского куцца“, а „Тарас Бульба“ выше всего остального, что напечатано из сочинений Гоголя» (XI, 53).

Диалектика соотношения «идеи» и «характера», трактуемая в брошюре в очень общей форме, выглядела в системе Аксакова приблизительно так: поэт, сумевший достичь «полноты создания», выше поэта, не обладающего такой «полнотой», насколько бы выше ни был предмет изображения у последнего. «... Поэт, обладающий полнотою творчества, — писал Аксаков, — может создать, положим, цветок, но во всем его совершенстве, во всей свободе его жизни, другой создаст великого человека, взявши большее содержание, но только наметит его общими чертами; велико будет дело последнего, но оно будет ниже в отношении к той полноте и живости, какую дает поэт, обладающий тайною творчества» (стр. 227). Здесь прекрасное рассматривается как тождество идеи с образом и сама «полнота создания» воспринимается как выражение тех глубинных процессов литературного творчества, которые поддаются отвлеченному толкованию, но не могут быть раскрыты применительно к конкретному произведению. Аксаков, чувствуя это и понимая возможность справедливых возражений, сразу же оговаривается: «Но боже нас сохрани, чтобы миниатюрное сравнение с цветком было в наших глазах мерилom для великих зданий Гоголя: мы хотим только сказать, что он обладает тою же тайною, какую обладали Шекспир и Гомер, и только они...» (стр. 227).

Белинский возражает Аксакову по двум направлениям: «Во-первых, еще совсем не доказанная истина, совсем не аксиома, что Гоголь, по акту творчества, выше хоть, например, Пушкина... Во-вторых, акта творчества еще мало для поэта, чтоб имя его стало наряду с именами Гомера и Шекспира» (VI, 258). Сказать, что Белинский «соглашается с Аксаковым в самом *главном*» (В. Кожипов), т. е. в том, что по «акту создания» Гоголь сопоставим только с художниками древности и Возрождения, конечно, нельзя. Белинский согласен лишь с тем, что Гоголь «обладает удивительно полнотою в акте творчества» (VI, 425). Но «полнота создания» для Белинского — нечто совсем иное, чем для К. Аксакова. Полноту как «совершенное выражение идеи» он не принимает и называет рассуждение Аксакова «ложным сравнением», противопоставляя ему свое: «Поэт, обладающий полнотою творчества, может создать, положим, цветок; другой, обладающий такою же полнотою, создаст великого человека: ничтожно будет дело первого перед делом второго, как ничтожен, в ряду явлений жизни, цветок перед великим человеком» (VI, 424).

⁹⁰ ИРЛИ, ф. Маркевича, 10604, XVc, I, л. 147.

В системе Аксакова существует разделение поэтов на «высших» и «низших». За что бы ни брались поэты, обладающие «тайною творчества», их создания выше, художественнее, цельнее созданий вторых. Эта аксаковская аксиома в системе Белинского оказывается бессмысленной. Для великого критика нет принципиальной разницы между «актами создания» (он сравнивал акт творчества с «отвлеченной сообразительностью в математике» — VI, 424) Гоголя и Пушкина, Шекспира и Байрона, и Белинский требует от славянофильского истолкователя доказать эту разницу. Бесспорным для него является лишь то, что без «акта творчества нет поэта» (VI, 424), а сопоставление одного поэта с другим (кто — «выше») — дело бессмысленное, ибо критерии здесь всегда субъективны. Поэтому, продолжает Белинский, «в наше время мерилом величия поэтов принимается не акт творчества, а идея, вообще...» (VI, 424). Если Аксакову достаточно дать только общее указание на различие «объема творческой деятельности, содержания ее» (стр. 227), то для Белинского неприемлема прежде всего сама постановка вопроса. «Иван Федорович Шпоцька...» Гоголя «в отношении акта творчества не ниже „Гамлета“ Шекспира» — но сравнивать их так же смешно, как «Мертвые души» с «Илиадой» Гомера. Эти вещи несравнимые не только в силу различия содержания, но просто потому, что сопоставлять явления *только* по «акту творчества» бессмысленно, нелепо, как нелепо рассматривать поэтику изолированно от содержания. Именно здесь и кроется консервативность позиции Аксакова, а не в том, что он будто бы утверждал «Мертвые души» как апофеозу крепостной Руси, ставя знак равенства между гоголевской поэмой и древним эпосом. Ни в замысле, ни в содержании аксаковской брошюры этого не было, но Белинский увидел возможность такого «прочтения» и ополчился против самой постановки вопроса. В этом отношении брошюра Аксакова представляет собою одно из тех редчайших явлений в критике, когда автор совсем не хотел сказать того, что им «сказалось», и счел «клеветой» объективную критику.

7

Одним из самых запутанных вопросов исследуемой нами полемики был и остается вопрос о подзаголовке «поэма», данном Гоголем своему произведению «Мне кажется, — пишет К. Аксаков Гоголю в июле 1842 года, — главная трудность лежит в настоящем уразумении слова *поэма*, так по крайней мере, как я его понимаю».⁹¹ Трудность состояла и в том, что против этого определения ополчилась реакционная критика, единодушно заявившая, что такое название — шутка,⁹² и в том, что очень уж непривычным для тогдашних читателей было такое обозначение прозаического произведения, и в том, что сам Аксаков понимал его очень своеобразно. Поначалу в своем разборе он идет от противного: «Да, это поэма, и это название вам доказывает, что автор понимал, что производил... здесь нечего искать содержания романов и повестей; это поэма, и разумеется, в ней лежит содержание поэмы» (стр. 222).

Обозначение жанра имеет для Аксакова принципиальное значение: он настаивает на подобии «Мертвых душ» поэмам Гомера *только «в смысле поэмы»*, имея в виду то, что «содержание поэмы» Гоголя сходно с содержанием гомеровских поэм, созданных не на основе сатиры, не по каким-то внешним признакам, а по тому глубинному *внутреннему «смыслу»*, который в понятие поэмы вкладывается. Первый том «Мертвых душ» мог дать лишь общее представление о внутреннем смысле поэмы — отсюда многочисленные намеки и прямые указания автора брошюры на «дальнейшее» содержание, которое «кто знает, впрочем, как раскроется». Характеризуя «Мертвые души» как поэму, Аксаков имеет в виду еще не осуществленный *замысел* Гоголя, «который задуман строиться в колоссальных размерах» и в котором первый том есть что-то вроде «крыльца», наскоро приделанного к «дворцу» (Гоголь, XII, 70), а все сочинение «гораздо важнее и значительнее, чем можно предположить по его началу» (XII, 142). Гоголь подчас сам прямо сопоставлял свой замысел с гомеровским эпосом, указывая, что II-й том «Мертвых душ» мог бы послужить для русских читателей некоею ступенью к чтению Гомера» (XIV, 156).

О замысле Гоголя⁹³ К. Аксаков знал, вероятно, больше других современников: «... содержание „Мертвых душ“ может быть велико, может заключить в себе многое, о чем большей части людей не входит в голову...» — отмечает он в «Объяснении» (л. 2 об.). По аксаковское представление о «внутреннем смысле» гоголевской поэмы покоилось на тех особенностях ее формы, которые, при внесении прин-

⁹¹ С. Т. Аксаков. История моего знакомства с Гоголем, стр. 91.

⁹² «Русский вестник», 1842, № 5—6, отд. III, стр. 40; «Сын отечества», 1842, № 6, отд. VI, стр. 5; «Библиотека для чтения», 1842, т. 53, «Литературная летопись», стр. 24.

⁹³ См.: Е. Н. Купрянова. «Мертвые души» Н. В. Гоголя. Замысел и его воплощение. «Русская литература», 1971, № 3, стр. 64—66.

ципально нового содержания, соответствовали, в измененном виде, конечно, старым формам эпической поэмы. Применительно к современной литературе речь у Аксакова идет не о традиционности Гоголя, а о его новаторстве, которое и предполагало «истинную поэзию».

Белинский, утверждавший в рецензии на поэму Гоголя, «что не в шутку назвал Гоголь свой роман „поэмою“ и что не комическую поэму разумеет он под нею» (VI, 220), а в статье, направленной против славянофильских толкований, увидевший «пока... в этом названии тот же юмор, каким растворено и проникнуто насквозь это произведение» (VI, 419) — отнюдь не был противоречив, если иметь в виду выделенное критиком слово *пока*. Иное толкование гоголевского обозначения жанра Белинский дает в статье «Литературный разговор, подслушанный в книжной лавке»: «...я пока готов принять слово „поэма“ в отношении к „Мертвым душам“ за равнозначительное слову „творение“. В этом значении всякое произведение поэзии есть поэма — и ода, и песня, и трагедия, и комедия» (VI, 356). И здесь же — многозначительное замечание: «...произнести какой-нибудь суд над ними («Мертвыми душами», — В. К.) в этом отношении можно только тогда, когда выйдут две остальные части поэмы» (VI, 355). Разные полемические соображения заставляют Белинского ставить под вопрос гоголевское обозначение жанра. В полемике с Сенковским ему важно указать на *глубину* гоголевского замысла; в споре с Аксаковым — умерить излишнее рвение своего оппонента.

Подзаголовок «поэма» для К. Аксакова — это прямое указание на то, что «древний эпос восстает перед нами». «Поэма» для Белинского — это нечто такое, что предполагает *двойственное* отношение: с одной стороны, здесь содержится указание на какие-то принципиальные отличия жанра, композиции, стиля произведения Гоголя от структуры современного романа, — и это правильно; с другой — если иметь в виду традиционное толкование жанра поэмы, которая «непрерывно должна воспевать народ в лице ее героев» (VI, 355), — этот подзаголовок не только неверен, но и вреден, потому что, пишет критик, «субстанция народа может быть предметом поэмы только в своем разумном определении, когда она есть нечто положительное и действительное, а не гадательное и предположительное, когда она есть уже прошедшее и настоящее, а не будущее только» (VI, 420). От этого двойственного отношения к структуре гоголевской поэмы идет у Белинского все возрастающая *тревога* за Гоголя, за то направление, которое принимает его творчество. Тревога эта характерна не только для Белинского и связывалась в сознании современников именно с брошюрой К. Аксакова. «...Защитники Гоголя, — пишет, например, В. С. Аксаков, — доходят почти до какого-то неистовства — пожалуй, что они говорят, то все это так, но такие похвалы очень могут повредить самому Гоголю».⁹⁴

Истоки будущей трагедии Белинский увидел еще в первом томе «Мертвых душ» и потому готов скептически отнестись к «двум обещанным томам»: «Глубоко уважая великий талант Гоголя, страстно любя его гениальные создания, мы в то же время отвечаем и ругаемся только за то, что уже написано им» (VI, 417). Предпочитая видеть в жанровом определении «Мертвых душ» или простую шутку, или «великую ошибку», Белинский замечает: «Много, слишком много обещано, так много, что негде и взять того, чем выполнить обещание...» (VI, 418). Тем более усиливается и тревога за Гоголя: «... может быть, судя по этим обещаниям, г. Константин Аксаков и дождетя скоро оправдания некоторых из своих фантазий» (VI, 425). Наконец, Белинский указывает на то, что «сила непосредственного творчества», свойственная Гоголю, заключает в себе важное противоречие: «Она, так сказать, *отводит ему глаза* от идей и нравственных вопросов, которыми кипит современность, и заставляет его преимущественно устремлять внимание на факты и довольствоваться объективным их изображением» (VI, 428). То, что для Аксакова было основным *достоинством* Гоголя — объективность и всесторонность в показе жизненных фактов, — для Белинского заключало опасность *фактографии*. Поэтому Белинский постоянно ругает за «присутствие субъективного начала, а следовательно, и рефлексии» (VI, 428). Имеппо в «рефлексии» выражается отношение автора к изображаемому, осуждение его. Причем Белинский вовсе не требует от Гоголя отказаться от изображения «людей с божественною искрою в душе», критик признает, «что теперь только один он и может изображать их» (VI, 360).

Белинский в полемике с Аксаковым ставил несколько задач. Его ответы — доказательство несостоятельности литературной концепции славянофилов, несвоевременности ее провозглашения. Вместе с тем отзывы Белинского, в особенности его статья «Объяснение на объяснение...», полны острого беспокойства за великий талант Гоголя, за то направление, которое принимает его усложняющееся творчество. Наконец, «Мертвые души» изменили задачи литературной критики: важным стал не сам факт приятия или неприятия произведения, но те *позиции*, с которых производится оценка произведения, та *методология*, которая лежит в основе тех или иных утверждений критика. Поэтому в конце статьи Белинский выдвигает

⁹⁴ «Литературное наследство», т. 58, стр. 612.

требование о необходимости «истинной критики»: она «должна раскрыть пафос поэмы, который состоит в противоречии общественных форм русской жизни с ее глубоким субстанциальным началом, доселе еще таинственным, доселе еще не открывшимся собственному сознанию и неуловимым ни для какого определения» (VI, 430—431).

«Мертвые души» поставили перед обществом множество вопросов, в том числе и вопрос о содержании того *нового*, что внес Гоголь в литературу. Славянофилы увидели в *новом* Гоголя не что-то «неизвестное доселе», а «смысл свежести, девственности, смысл первобытности явления, следовательно, весь основывающийся на внутренней причине». К. Аксаков, призывавший искать в творчестве Гоголя не «новую идею», а «новое отношение привычного и обыденного», которое «однакоже все полно жизни и все ново, ибо живо»,⁹⁵ был в определенном смысле консервативен.

Однако критические суждения Белинского, высказанные в споре с Аксаковым, вряд ли можно рассматривать как единственно верное определение сущности славянофильской трактовки поэмы Гоголя, ибо трактовка эта была очень неоднозначной, «множественной», дающей какие-то основания для каждой из взаимоисключающих оценок. В этой широте позиции — основной недостаток всей славянофильской эстетической теории. Но он не может и не должен заслонять то прогрессивное, что в ней было, тем более что свою историческую роль славянофильская критика, в частности славянофильская трактовка творчества Гоголя, все-таки сыграла.

К. Н. ГРИГОРЬЯН

ИЗ ЛИТЕРАТУРНОЙ БОРЬБЫ ЩЕДРИНА

Литературно-критическая деятельность Щедрина составляет органическую часть его писательского труда, его борьбы за новую литературу. В своих суждениях о литературе, ее месте и назначении в общественной жизни, о гражданской ответственности писателя Щедрин опирался на теоретические положения революционно-демократической эстетики, основы которой были заложены в статьях В. Г. Белинского и в магистерской диссертации Н. Г. Чернышевского.

1

В первых критических разборах Салтыкова много важного для понимания процесса формирования его литературных воззрений. В них сказалось решающее влияние Белинского. В рецензии на книгу профессора Могилевской семинарии Никифора Зубовского о логике пашли отражение антикрепостнические настроения молодого Салтыкова. Утверждая, что логика не может «научить человека мыслить», что «правильное, здоровое мышление вырабатывается в человеке непомерно долго и сто́ит неизмеримых усилий, упорной, настойчивой борьбы», подчеркивая значение в этом сложном процессе жизненного опыта, Салтыков, ссылаясь на «силлогизмы» автора книги, писал: «Нам случалось однажды слышать, как один господин весьма серьезно уверял другого, весьма почтенной наружности, но помирнее, что тот должен ему повиноваться, делая следующий силлогизм: я человек, ты человек, следовательно, ты раб мой. И смиренный господин поверил (такова ошеломляющая сила силлогизма!) и отдал тому господину все, что у него ни было: и жену, и детей, и, вдобавок, остался даже очень доволен собою...»¹

Салтыков, принимая участие в отделе библиографической хронике «Отечественных записок», писал преимущественно о книгах, предназначенных для детского чтения, и об учебниках. Но не только этим объясняется то, что вопросы воспитания заняли столь значительное место в его ранних рецензиях. Салтыков в более зрелые годы сформулировал материалистическое положение о том, что «воспитание, образ жизни и общественное положение кладут неизгладимую печать на политические и литературные убеждения людей» (IX, 8). Не является случай-

⁹⁵ Письмо К. Аксакова И. Аксакову. ЦГАЛИ, ф. 10, оп. 4, ед. хр. 5, к. 3, тл. 13 об.—14.

¹ М. Е. Салтыков-Щедрин, Собрание сочинений в двадцати томах, т. I, изд. «Художественная литература», М., 1965, стр. 332, 334. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

ным, что проблемы воспитания занимали такое существенное место в первых повестях Салтыкова и в его ранних рецензиях (тесная идейная связь между которыми очевидна).

В ранних рецензиях Салтыков критиковал старую систему воспитания за то, что «мудрые наставники» заполняли учебную программу отвлеченными предметами, пытались «вдолбить ребенку несвойственную его возрасту науку». Они забывали объяснять самое главное — явления окружающего реального мира, то, что постоянно находится перед глазами ребенка и что «более всего занимает его пылкий ум». Молодой рецензент выступал в защиту знаний, формирующих человека-гражданина.

В критических опытах 40-х годов Салтыков ставил вопрос о задачах детской литературы. Он не видел принципиального различия между книгой, предназначенной для детей, и литературой для взрослых. И в том и в другом случае автор подчеркивал познавательную функцию, общественно-воспитательное значение книги. Борясь за идейную целеустремленность, Салтыков не терпит правоучительных проповедей, морализирования, надуманности и фальши в книгах, предназначенных для детского и юношеского чтения. И в этом случае он следовал за Белинским, который советовал детским писателям: «...как можно меньше сентенций, правоучений и резонерства: их не любят и взрослые, а дети просто ненавидят».² С другой стороны, Салтыков активно выступал против пошлой морали старого мира. Еще Белинский писал: «...возбуждайте чистую, а не корыстную любовь к добру, заставляйте их любить добро для самого добра, а не из награды, не из выгоды быть добрыми; возвышайте их души примерами самоотвержения и высокости в делах и не скучайте им пошлою моралью».³ В рецензиях на детские книги Салтыков развивал эти замечательные положения Белинского, которые и в наши дни не утратили своего глубокого общественного значения.

В ранних критических опытах впервые встречаются у Салтыкова формы литературных пародий, которые станут его излюбленным полемическим приемом в период ожесточенной общественной борьбы 60-х годов. Пародийные элементы наличествуют во многих его рецензиях, но наиболее показательным и типичным примером этого своеобразного жанра в первых критических разборах молодого автора нам представляется его статья по поводу русского издания «Географии в эстампах» Ришона и А. Вингольда. В этом небольшом сборнике были помещены повести, в которых нетрудно было обнаружить «правоучения, насчет которых так любят прохаживаться сочинители детских книжек». Этого было достаточно, чтобы со всей свойственной Салтыкову беспощадностью вскрыть жалкую идейную основу этих повестушек: «Девушка приобрела пятнадцать су, на которые и располагает купить себе ленту. Но, идя в этих мыслях домой, она встречает на дороге сперва старика нищего, потом старуху нищую и, наконец, нищего мальчика, и, разумеется, по издавна заведенному в правоучительных повестях порядку, отдает им все деньги. Покамест все идет хорошо; девушка делает добро по влечению своего детски невинного сердца, потому что добро само в себе имеет для нее необыкновенную прелесть и обаяние. Казалось бы, и дело с концом; так нет! тут-то именно и оказывается фарисейское поползновение правоучительной повести. На девушку нападает вдруг разбойник, или, как говорит переводчик, „мужчина с злым видом“. Ее спасает... как бы вы думали — кто? именно тот самый слепой и дряхлый нищий, которому утром она подала пять су. В деревне показывается пожар; огонь уже добирается до сена, принадлежащего благодетельной девушке... Вы думаете, сено сгорит? как вы просты! а на какой же конец бременит собой землю старуха нищая? даром, что ли, подали ей пять су? и действительно, она весьма кстати поспевает, чтобы предупредить свою благодетельницу об ожидающем ее бедствии, — и... дело слажено! у других соседей сено сгорело, другие без хлеба, а у нее, благонамеренной и добродетельной, и сено цело и хлебца есть!.. мораль... может быть вполне выражена в следующих пемпогих словах: быть добрым никогда не мешает, потому что это дает человеку возможность спекулировать на услугу во сто раз большую со стороны облагодетельствованного субъекта» (I, 328—329).

Салтыков был далек от мелкого пародирования фактов, не имеющих существенного значения. И в этом случае, выступая против «ходячих сентенций», против повестей с нравственной «приправой», или нравственным «перчиком», цель которых заключалась в том, чтобы навязать ребенку пошлые, шаблонные правила буржуазной морали, «раз навсегда придуманную мерку действий для всех случаев жизни», автор исходил из убеждения, что это «конфетно-правственное направление» калечит юное поколение. Выбирая известное типичное явление детской литературы, посредством пародирования, сгущения его наиболее существенных признаков автор достигал своей цели: он вскрывал антиобщественный, вредный характер подобных правоучительных повестушек. Эти же идеи в более развитой форме встречаются и в литературно-критической деятельности Салтыкова зрелого периода.

² В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. II, Изд. АН СССР, М., 1953, стр. 374.

³ Там же, стр. 114.

В рецензии на «Сказки» Марко Вовчка Салтыков, высоко ценя реализм автора, противопоставлял их тем «нравственным повестушкам», в которых рассказывается, что «Ваня был груб и за это его не пустили гулять после обеда, а Маша была умница и за это получила яблоко». Салтыкову особенно нравилось, что автор «не обещает никаких наград за хорошие поступки и никаких кар за дурные. Он просто-напросто описывает, какая такая бывает трудная жизнь на свете, как люди бодрые и сильные побеждают эту трудную жизнь и как другие, тоже бодрые и сильные, изнемогают под игом ее. Детям это знать не бесполезно, потому что и им, конечно, придется со временем встретиться с трудною жизнью...» (V, 422, 423).

Не менее важными для понимания идейной и литературной позиции Салтыкова в 50-е годы являются статья о Кольцове и рецензия на «Сказание... инока Парфения». В поэзии Кольцова им отмечались трудовые мотивы, глубокое знание русского простонародного быта, прямое и правдивое отношение автора к жизни. В рецензии на книгу инок Парфения Салтыков высказывает свои суждения о целом ряде явлений русской народной жизни, в том числе о религиозном фанатизме и аскетизме. Автор рецензии с полным сочувствием говорит о стремлении русской литературы стать на «твердую стезю изучения русской народности... воспользоваться почти нетронутою сокровищницею народных сил». «Сказание» в смысле «разъяснения внутренней жизни русского народа» Салтыков ставит рядом с «Семейной хроникой» С. Т. Аксакова. Это сравнение он оправдывает тем, что, по его мнению, оба автора преследуют одну и ту же цель — «правдивое изображение известных сторон народного быта, известных народных потребностей» (V, 33, 34).

Статья о Кольцове и рецензия на «Сказание» с достаточной убедительностью доказывают, как в этот период Щедрин далек был от идеализации русского простонародного быта. В статье о Кольцове Щедрин возражает тем «теоретикам», которые не видят в народной жизни «ни диссонансов, ни фальшивых звуков». «Смотрите, говорят они, — пропризирует Щедрин, — какое смирение, какая чистота семейных нравов, какое уважение к приговорам искусства, какая вера в провидение! Вслушайтесь в народную песню — там изображается, например, жена, которую бросил муж, но она не волнуется этим, не эманципируется, как жепщипа, изуродованная цивилизацией; нет, она с терпением и верою ожидает, пока буйное разгулье ее мужа кончится. Всмотритесь, с другой стороны, в эту физиономию первобытного человека: черты ее искажены отчаяньем, из груди его вылетает глухой вопль ропота, рука судорожно сжимает нож, готовый пресечь нить ненужной жизни, — и вот слышатся звуки колокола; человек жадно прислушивается к ним; грудь его тяжело поднимается, но стон, вылетающий из нее, есть уже стоп раскаянья и примиренья с жизнью; глаза наполняются слезами; нож далеко летит прочь, и человек, весь обновленный, бодрый и свежий, возвращается к жизни» (V, 15). Салтыков требует от художника относиться к русской действительности «прямо и честно». Ставя широкую задачу всестороннего и глубокого изучения и изображения деревенской жизни, он высмеивает псевдонародные произведения русской литературы.

Одной из сложных проблем в идейной эволюции Салтыкова является вопрос об отношении к славянофилам. Несомненно, что в движении славянофилов были моменты, к которым он относился сочувственно. В то же время Салтыков резко осуждал «сонное, полуидилическое» воззрение на явления русской народной жизни, осуждал попытки славянофилов идеализировать религиозный фанатизм древней Руси.

Салтыков далеко не разделяет взгляды Парфения, он горячо выступает против «грубых, уродливых порождений фанатизма», но тем не менее в книге Парфения ему нравилось «горячее и живое убеждение» автора, отрадно было ему «остановиться на лице, которое всего себя посвятило служению избранной идее и сделало эту идею подвигом и целью всей жизни» (V, 53, 55). В религиозных стремлениях народа Салтыков видит своеобразную форму протеста против существующей социальной несправедливости. Позднее Ленин назовет подобные явления «выступлением политического протеста под религиозной оболочкой».⁴ С раскольниками и с паломничеством Салтыкову пришлось столкнуться во время административной деятельности в Вятской губернии, что и пашло «вое ограждение в «Губернских очерках»».⁵

Между статьей Салтыкова о Кольцове и «Губернскими очерками» существует глубокая идейная связь. Появление «Губернских очерков» вызвало в печати самые разнообразные отклики. Критик «Санкт-Петербургских ведомостей» об авторе «Очерков» писал: «Беспорная и замечательная наблюдательность... едкость и желчь... выразительный, меткий и сильный язык и непристойность картин и самых выражений. С сожалением сознаем, что эта последняя особенность проходит через все

⁴ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 4, стр. 228.

⁵ Весь раздел «Губернских очерков», озаглавленный «Богомольцы, странники и проезжие», очерки «Старец» и «Матушка Мавра Кузьмовна» выросли из богатых наблюдений Салтыкова над жизнью «странников» и раскольников.

сочинения г. Щедрина, сообщая им свой цвет, шик и запах, и, боже мой, какой иногда неприятный запах!»⁶ Читая эти строки, нельзя не вспомнить образ князя Льва Михайлыча Чебылкина, одного из героев «Губернских очерков», который в окружении «приятного семейства» Марии Ивановны Размановской распространялся о литературе точно так же, как и рецензент «Санкт-Петербургских ведомостей»: «Мы здесь рассуждаем об том, какое нынче направление странное принимает литература — все какие-то нарывы описывают! и так, знаете, все подробно, что при дамах даже и читать невозможно... потому что дама — vous savez, mon cher! — это такой цветок, который ничего, кроме тонких запахов, испускать из себя не должен, и вдруг ему, этому нежному цветку, предлагают навозную кучу... Знакомят с какими-то лакеями, мужиками, солдатами... Слова нет, что они есть в природе, эти мужики, да от них ведь пахнет, — ну, и опрыскай его автор чем-нибудь, чтобы, знаете, в гостиную его ввести можно. А то так со всем, и с запахом, и ломают...» (II, 99—100). Автор «Губернских очерков» не случайно так ярко сформулировал «обвинение» по адресу современной литературы. В эту эпоху тема народа, народной жизни, «мужика» стала актуальной темой общественной жизни и литературы, и часто можно было слышать вопли реакционной критики о «второплющии» мужика в литературу.

Переход Щедрина в «Современник», в лагерь революционной демократии, был результатом длительной идейной эволюции, существенными звеньями которой явились, с одной стороны, «Губернские очерки», с другой — статья о Кольцове.

2

Практическое разрешение так называемого «крестьянского вопроса», манифест 19 февраля 1861 года, открытое ограбление крестьянских масс окончательно разоблачили в глазах передовых слоев русского общества крепостнический характер реформы.

Щедрин не предавался обманчивым снам. В «Письмах о провинции» он говорил о русском мужике, оказавшемся в положении человека, фаталистически осужденного не думать ни о чем ином, как о средствах не умереть с голода. Вопрос о голодном мужике всю жизнь занимал Щедрина. Не раз он возвращался к своим заветным думам о том, что нужно сделать, чтобы русский крестьянин жил в довольстве. Материалистическое мировоззрение Щедрина давало ему возможность найти действительные корни уродливых явлений русской народной жизни. Размышляя на эти темы, он пришел к правильному выводу: «... несправедливо и едва ли даже возможно ожидать, чтобы бедность духовная была побеждена прежде, нежели будет побеждена бедность материальная» (VII, 249).

В статье «О степени участия народности в развитии русской литературы» Добролюбов приходил к выводу, что в России конца 50-х годов читали только 400.000 человек. «... Что же значат эти сотни тысяч перед десятками миллионов, населяющих Россию? — восклицал Добролюбов. — Как же живут... остальные 64.600.000, не читающие наших газет и журналов? Участвуют ли они в тех рассуждениях о возвышенных предметах, какие мы с такою гордостью стараемся поведать миру? Интересуют ли их наши художественные создания, которыми мы восхищаемся?.. Народу, к сожалению, вовсе нет дела до художественности Пушкина, до пленительной сладости стихов Жуковского, до высоких парений Державина...»⁷

В условиях угнетенности и бесправия трудовых масс нужно было прежде всего всеми силами и средствами способствовать пробуждению народного самосознания, укрепить в народе веру в свои собственные силы. С этих идейных позиций Салтыков критиковал и традиционный семейно-любовный роман, имея при этом в виду «не столько литературу пушкино-гоголевского периода, сколько дворянскую литературу 50-х годов и даже следующие десятилетия... полностью и частично идеализирующую поместно-дворянский патриархальный быт». Пювая революционно-демократическая литература, которая должна «укорять и бичевать», «действовать возбуждающим или приказательным образом», противопоставлялась «старой» литературе с ее премущественно спокойной созерцательностью и «семейно-любовной сюжетностью».⁸ В этом заключался идейный смысл борьбы Щедрина против любовного романа. В «Благонамеренных речах» автор так определил «чистые, здоровые традиции» любовного романа: «Если бездельца отойдет на второй план, о чем будут трактовать романисты? Что ни говори, как ни притворяйся романист публицистом и гражданином, ему никогда не скрыть, что настоящая болячка его сердца — это все-таки улучшение быта бездельцы. Не будет девиц, томящихся под сенью развеселых лиц в ожидании кавалеров, не будет дам, изнемо-

⁶ «Санкт-Петербургские ведомости», 1857, № 234, 29 октября, стр. 1—2.

⁷ П. А. Добролюбов, Собрание сочинений в девяти томах, т. II, Гослитиздат, М.—Л., 1962, стр. 226, 227.

⁸ М. Е. Салтыков-Щедрин. Дополнительное письмо к тетеньке. Вступит. статья В. В. Гишпюса. «Звезда», 1934, т. III—IV, стр. 742.

гающих в папрасной борьбе с адюльтером, — не будет и романа» (XI, 275). Вслед за этим Щедрин говорит о тех изменениях, которые произошли в развитии любовного романа и повести, и отмечает, что он не знает «покуда ни одного романиста, который вполне отрешился бы от так называемой любовной интриги... Некоторые писатели, например, ищут заинтересовать читателя описанием борьбы консервативных идей с сюбверсивными; другие — от благоухающих спен любви внезапно переходят к изложению административных мер по взиманию недоимок; третьи, наконец, ухитряются сочетать любовь с сыроварением, да сверх того, тут же прилетают артельное начало и вопрос о допущении женщин к слушанию медицинских курсов» (XI, 507). Причины изменения в разработке любовного сюжета в литературе Щедрин видел в изменениях, которые произошли в самой общественной жизни, в «современной действительности». Он иронически «сожалеет», что нет более прежней благодарной почвы для любовного романа: «Да, прискорбно, что уже не видится тех порывов, тех восторженных движений души, которые заставляли человека забираться в ночное время в сады и парки, перелезать через заборы и изгороди, выскакивать из окошек, дрожать по целым часам на холоде и дожде, обжигать руки в крапиве, словом, производить тысячи мучительных операций — для чего? — для того только, чтоб иметь несколько минут сладостного разговора с любимой женщиной, при трепетном мерцании луны, среди задумчиво рококошущих старых лип, а иногда (ежели любящиеся не боятся простуды) и на берегу заглохшего, тихо дремлющего пруда. Что за ощущения испытывались среди этой чарующей обстановки! Шелест, вздохи, полуслова...» (XI, 508—509).

Узколюбовная тематика рассматривалась Щедриным как выражение нейтральной позиции писателя, которая дает возможность спокойно творить, оставаясь в рамках полной благонамеренности: «Да любовь именно тем и хороша, что все в ней благонамеренно и политически благонадежно. Это единственное чувство, которое не терпит превратных толкований. Даже питание — и то может навести на мысль: отчего у одних изобилие, а у других скудость. Одна любовь исключает все другого рода помыслы, все, что сеет между людьми рознь, что заставляет их ненавидеть друг друга. Любовь — это воплощенная благонамеренность, это оплот, к которому ни один кварталный надзиратель не смеет отнестись иначе, как с почтением и приложив руку к козырьку» (XI, 510). Слово «благонамеренность» в устах Щедрина, в условиях острой общественной борьбы, означало приспособленчество, ренегатство. Это было время, когда вместо безмятежно-идиллических картин любви нужен был России, как говорил Добролюбов, «поток правдивых, горьких слов, нужен был «вдохновенный, злой сатирик»,⁹ который бы обличал общественные язвы, бичевал и карал. В литературе же, по мнению Щедрина, слишком долго и безраздельно господствовала любовная тематика. Он указывал на то, что, кроме этого чувства, человеку присущи и другие, не менее глубокие запросы и побуждения, имеющие не меньше прав на внимание писателя.

Любовная тематика ревностно разрабатывалась писателями мелкими, второстепенными. Они слепо следовали за образцами, по шаблону создавали свои жалкие подражания и наводняли литературу пошлыми, мещанскими романами, а иногда и произведениями, весьма близкими к порнографии. Эту литературу Щедрин едко высмеивал, давая ей такие сатирические определения: «клубничная литература», «античный клубничизм» (V, 330), «клубничизм новейшего времени» (IX, 237), «приятный жанр скрытой клубнички» (V, 328), «слизнявая литература» (IX, 257).

В щедринской концепции к «пропагандистам учения о милой безделице» очень близко стоят «легковесные» и «беспечальные писатели». «Легковесные» — юркие, наглые, развязные, невежественные люди, которые «никогда не краснеют», они проникают во все области жизни. Они проникли и в литературу. «Призовите, — пишет Щедрин, — „легковесного“ и велите ему написать роман на тему: „Она приподняла подол“; он пастрочит двадцать печатных листов... он исполнит заказ в точности, и когда принесет свое произведение, то вы, не читав его, уже почувствуете, что от него пахнет подолом» (VII, 50, 52—53). Что же касается «беспечальных писателей», то они родные братья «легковесных». И те и другие растут на одной и той же гнилой идейной почве, питаются одними и теми же соками. «Беспечальный писатель» отличается тем, что «говорит не по внутренней потребности, не от наболевшего сердца, а просто сочинительствует, он — отнюдь не писатель, а просто ремесленник, с изделиями которого критике делать нечего, так как его критерий — не аршин и не безмер».

Щедрин относился резко враждебно ко всякого рода проявлениям в литературе легкомыслия, пошлости и поверхностного отношения к сложным явлениям жизни.

В борьбе с традициями любовного романа Щедрин уделил специальное внимание вопросу о подражательстве. Теоретическое разоблачение эпигонства Щедрин дал в рецензии на стихотворения Вс. Крестовского. Он различает три вида подражания, или, как он выражается, процесса «раздражения чужой мыслью». Первый

⁹ Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в девяти томах, т. VIII, стр. 31

случай, когда «раздражение является в виде преемства мысли; здесь чужая мысль служит только исходным пунктом, из которого усвоивший ее идет далее, то есть не только развивает чужую мысль, но претворяет ее в свою собственную; здесь чужая мысль служит только поводом к пробуждению внутренней самодеятельности человека, и затем дальнейший процесс развития мысли представляется уже процессом постоянного взаимодействия». Второй случай, когда «раздражение чужой мыслью действует на человека оглушающим образом, поражает его до такой степени, что отнимает всякую возможность и охоту мыслить и действовать иначе, нежели мыслит и действует образец». И, наконец, Щедрин рассматривает третий, последний и, по его мнению, самый опасный способ раздражения чужой мыслью. «Он составляет нечто среднее между первым и вторым; человек овладевает чужою мыслью, чужим типом, рабски придерживается их, но не хочет сознаться в этом, а хочет показать, что он сам первого сорта деятель...» (V, 325, 327). Эти теоретические суждения Щедрина очень важны для правильного понимания его позиции в борьбе с эпигонской, подражательной литературой.

3

Салтыков весь был поглощен вопросами современности. Его более всего и прежде всего волновало настоящее, насущные вопросы дня. И если он обращался к истории, то только для подтверждения своих мыслей, для иллюстрации тех или иных положений, для раскрытия при помощи сатиры определенных типичных социальных обстоятельств. Разъясняя основные идеи «Истории одного города», Салтыков писал: «Не „историческую“, а совершенно обыкновенную сатиру имел я в виду, сатиру, направленную против тех характеристических черт русской жизни, которые делают ее не вполне удобною... так как меня специально занимает вопрос, отчего происходит жизненные неудобства, то я и занимаюсь только теми явлениями, которые служат к разъяснению этого вопроса» (VIII, 452).

Обращаясь к истории литературы, к прошлому, как к ближайшему, так и к более отдаленным эпохам, Салтыков сохранял в полной силе этот специальный аспект. Вот почему бесполезно и неправомерно было бы искать в его критических выступлениях общую характеристику творчества Державина или Пушкина. Прошлое служило лишь к разъяснению определенных черт настоящего. В начале очерка «Литературное положение» Салтыков говорит о том счастливом времени, «когда литература заявила претензию на монополию мысли». Под «счастливым временем» подразумевается начало 60-х годов, период расцвета русской передовой общественной мысли. «Каких-нибудь четыре, пять лет времени, — а как многое изменилось! — продолжает Салтыков. — Сколько умолкло, сколько поникло головами! Сколько, напротив того, выползло на свет божий таких, которые и не надеялись когда-либо покинуть те темные норы, в которых они бессильно злоумышляли». Очерк написан в 1868 году, в годы реакции. Как на следствие этих изменений Салтыков указывает на ненормальное положение литературы в русском обществе, при котором не общество «руководится литературою, но, наоборот, литература находится у него под надзором» (VII, 55).

На упреки в адрес новой литературы, что в ней не затрагивается «мир чисто психологических и нравственных интересов, выделяющий бесконечное множество разнообразнейших типов, относительно которых не может быть ни вопросов, ни недоразумений», Салтыков отвечал, что «типы этого порядка несравненным мастерством уже разработаны отцами» русской литературы. С другой стороны, он указывал на изменения, которые произошли в жизни русского общества и которые породили целую галерею новых типов и характеров. Салтыков писал: «Психический мир, на который так охотно указывают, как на тихое пристанище, где литература не рискует встретиться ни с какими недоразумениями, — ведь и он сверху донизу изменил физиономию. Основные черты типов, конечно, остались, но к ним прилипло нечто совсем новое, прямо связанное с злобою дня. Появились дельцы, карьеристы, хищники и т. д. Бесспорно, последние типы очень интересны, но ведь ежели вы начнете ваше повествование словами: „Бешабашный советник такой-то вкупе с бесшабашным советником таким-то начертал план ограбления России“ (а как же иначе начать?) — то дальше уже пезачем и идти. Ибо вы сейчас же очутитесь в самом водовороте „вопросов“ и именно тех вопросов, на которые *до времени* обязательно закрывать глаза» (XIV, 406).

В отрывке статьи о положении русского литератора, не напечатанном при жизни автора, Салтыков говорит о тяжелых условиях, в которых приходится творить передовому писателю, и в этой связи ищет исторические корни изменений «физиономии» русской литературы на протяжении целого столетия. «Прежде, — пишет он, — на литературную профессию смотрели как на презианное для ума и сердца отдохновение, а в литературах видели гордость и украшение... А нынче — щелчки, щелчки и щелчки! И кому щелчки! — Человеку, который никаких других прав не добивается, кроме права мыслить, права отыскивать истину!...» Причину этого явления Салтыков видит в коренном изменении взгляда на литературу

и на литературную профессию, которая некогда была исключительно дворянской профессией. «Сами министры бряцали, — продолжает развивать свою мысль Салтыков, — а за ними следом безвозбранно бряцали и другие, хотя не столь высокопоставленные, но не менее гордые своим дворянским происхождением. Так что, когда явился мужичок Ломоносов и тоже изъявил желание бряцать, то и его поскорей произвели в дворяне, дабы не произошло в общем хоре какофонии» (XIII, 642).

Несмотря на всю резкость, сатирическую остроту этих суждений, в основе их лежит правильная мысль об известной исторической ограниченности, сословной замкнутости русской дворянско-аристократической литературы XVIII века. Салтыков не скрывал своей неприязни к этой литературе за черты, которые делал ее простым придатком официальной идеологии самодержавия. Он не щадил даже Державина и с иронией отзывался о его торжественно-хвалебных одах в адрес императрицы и ее приближенных. Державина цитирует в очерке «Старый кот на покое» отставной помпадур, вспоминая свою прошлую административную деятельность: «По выражению старика Державина, — Я истину царям с улыбкой говорил... Ну, и почтен был за это в свое время...» (VIII, 30).

В «Современной идиллии» во время одной из прогулок по Петербургу Глумов и его друг (рассказчик) останавливаются у Таврического дворца и перед ними живо проносятся тени Екатерины, Потемкина, Державина. «Расчувствованный» рассказчик декламирует отрывок из оды «На смерть князя Мещерского» и заключает:

«— Дальше не помню, но не правда ли, удивительно!

— Удивительно-то удивительно, только это из оды на смерть Мещерского, и к Потемкину, следовательно, не относится, — расколодил меня Глумов.

— Все равно, это стихи Державина, которые всегда повторял приятно! Екатерина! Державин! Имена-то какие, мой друг! часто ли встретишь ты в истории такие сочетания!

— Орловы! Потемкин! Румянцев! Суворов! — словно эхо, вторил мне Глумов и, став в позицию, продекламировал:

Вихрь полуночный летит богатырь!
Тень от чела, с посвиста — пыль!

— А потом, Дмитриев-Мамонов и наконец Зубов... И каждому-то умел старик Державин комплимент сказать!» (XV, кн. I, 14).

В этом диалоге не случайно перечислены многие из видных вельмож, государственных деятелей и фаворитов Екатерины II, из которых каждому «умел старик Державин комплимент сказать», что указывает на служебно-унизительную роль литературы. Сопоставление имен Державина и Екатерины, т. е. поэта и императрицы, имеет иронический характер.

«Комплименты» и дифирамбы были самыми ненавистными Салтыкову литературными формами. К этой черте дворянско-аристократической поэзии XVIII века он относился с особой неприязнью, он ее не любил за то, что она умела «никого не обижая, всем подносить посылные комплименты».

В «Круглом годе» Салтыков сопоставляет с «действующим», «настоящим литератором», «который мучительно мечтает, как бы объехать на кривой загадочного незнакомца», «бывшего» литератора, который, «совершив все земное, ясными и примирными глазами смотрит на жизненную суету, твердо уверенный, что суэта эта пройдет мимо, не коснувшись до него ни единым запросом, ни единым упреком, ни единой тревогой» (XIII, 425).

Критическое отношение к русской литературе XVIII века не помешало Салтыкову увидеть и ее прогрессивные тенденции. Подчеркивая ее сословную замкнутость, отдаленность от жизни, он указывает на «щели», которые «не окончательно наглухо законопачены» и через которые в литературу проникали народные страдания. Салтыков отмечает разницу между скорбью угнетенной массы и «приятным чувством томного расслабления» «досуега человека». Истинные страдания зарождаются в «низменных прострапствах», т. е. в угнетенных массах, где скорбь проявляется «со всеми признаками действительного, а не увеселительного горя, где она зреет и обсеменяет почву своими проклятыми семенами». Салтыков приходит к выводу, что поэты-художники того времени «все-таки имели с так называемым „темным царством“ органическую связь, внутренние признаки которой не изглаживались даже тогда, когда наружно исчезали окончательно» (V, 425).

Это оригинальное понимание прогрессивных черт дворянской культуры, в частности русской литературы XVIII века, не утратило своей научной ценности и в наши дни. Демократизм и гуманистические основы творчества Радщцева можно правильно понять только с этих позиций, исходя из его «органической связи с „темным царством“», т. е. с народной массой. И несомненно, гражданская скорбь «Путешествия из Петербурга в Москву» является именно отблеском, отражением страданий крепостного крестьянства России.

Пушкин и Салтыков-Щедрин. Казалось бы, какое огромное расстояние между этими двумя именами с точки зрения эстетических норм и взглядов на литературу! Это преувеличенное представление о Салтыкове и Пушкине как об антиподах

широко использовалось реакционными кругами в борьбе с революционно-демократической литературой. Кроме различий между литературной позицией Пушкина и Щедрина (нельзя при этом отбросить различие эпох, исторических обстоятельств), были и точки совпадения, которые делали Пушкина союзником Салтыкова. Давно разбита пошлая идиллия «умиротворенного» Пушкина. Чем больше научная мысль углубляется в изучение жизни и творчества поэта, тем больше приходит к убеждению, в какой сложной сети противоречий развивался его гений. На Пушкина Салтыков смотрел как на поэта, для которого дорожке всего были свобода и независимость творческой мысли. Уже одно то обстоятельство, что он был первым из русских поэтов, который не был придворным певцом, который «первый поднял звание литератора на высоту, до него недосягаемую», заставляло Салтыкова относиться к личности Пушкина с благоговением. Потому и было ему «до крови больно», что даже Пушкину не всегда удавалось сохранить полную независимость.

В «Круглом годе» Салтыков в сопоставлении Державина с Пушкиным развивает мысль о том, что для «пачальства» Державин был более удобным, чем Пушкин, что «лучше было бы, если бы он был Державиным, а не Пушкиным — ну, да уж бог ему, покойнику, прости!» (XIII, 428). В последней фразе поамек на то, что Пушкин был непокорным, временами «бунтовал» и в этом отношении он был «хуже», чем Державин.

Салтыков дает свое понимание сущности и значения пушкинского творчества. «Но говорят: умел же писать Пушкин? — умел! Написал же он „Повести Белкина“, „Пиковую даму“ и проч.? — написал! Отчего же современный художник не может обращать свою творческую деятельность на явления такого же характера, которыми не пренебрегал величайший из русских художников, Пушкин?»

Ответ на этот вопрос не труден. Во-первых, Пушкин не одну „Пиковую даму“ написал, а многое и другое, об чем современные Ноздревы благодушно умалчивают. Во-вторых, живи Пушкин *теперь*, он *наверно* не потратил бы себя на писание „Пиковой дамы“. Ведь это только шутки шутят современные Ноздревы, приглашая литературу отдохнуть под сению памятника Пушкина. В действительности, они столь же охотно пригласили бы Пушкина в участок, как и всякого другого, стремящегося проникнуть в тайности современности. Ибо они отлично понимают, что сущность пушкинского гения выразилась совсем не в „Пиковых дамах“, а в тех стремлениях к общечеловеческим идеалам, на которые тогдашняя управа благочиния, как и нынешняя, смотрела и смотрит одинаково неприязненно» (XIV, 406).

Не принимая в данном случае во внимание нарочитое снижение «Пиковой дамы» как литературного явления, вызванное чисто полемическими мотивами, следует заметить, что Салтыков выдвигает на первый план «стремление к общечеловеческим идеалам», видя в этом сущность и значение пушкинского творчества. В то же время указывается враждебность к этим идеалам «управы благочиния», под которой подразумевается самодержавный строй. Касаясь вопроса об отношении Пушкина к современности, Салтыков достаточно ясно намекает на преследования поэта, которого действительно не раз приглашали в «участок», т. е. в III Отделение, при малейших пронытках «проникнуть в тайности современности». Для писателя-сатирика, целиком погруженного в проблемы литературного движения своего времени, пушкинское наследие приобретало особый смысл. Внимание Салтыкова было поглощено задачей обоснования творческих принципов социальной сатиры.

Одной из центральных тем для литературных размышлений Щедрина был вопрос о взаимоотношении между обществом и литературой, об их постоянном взаимодействии. Литература всегда должна идти впереди общества, освещать путь человечеству. С этой точки зрения и рассматривалось Щедриным положение литературы и писателя в условиях отдельных периодов развития русского общества. «Известно, — писал он, — что когда общество создается, то в основание его, по введенному порядку, полагается множество разного рода материалов, из коих одни должны служить краеугольными камнями, другие — орнаментами. Предполагается, что общество не может существовать без благоустройства и благочиния, без народного продовольствия и пародной нравственности, без справочных и сложных цен (сии суть краеугольные камни), но, с другой стороны, невозможно также допустить, чтоб общество могло обойтись без наук и искусств (сии суть орнаменты). План начертан и апробован, и не исполнить его нет никакой возможности. Этот план, разделенный на множество клеток, заключает в каждой из них либо краеугольный камень, либо орнамент, причем строгайше наблюдается, дабы камни не смешивались ни между собою, ни с орнаментами, так как подобное смешение может нанести ущерб отделке плана. Заключенный в свою клетку, со всех сторон окруженный краеугольными камнями, что может совершить бедный, беспомощный литератор? на какие подвиги он может отважиться?» (VII, 56).

Смысл этого рассуждения Салтыкова, несмотря на эзоповскую манеру изложения, довольно прозрачен. Здесь затрагиваются два тесно, неразрывно связанных друг с другом вопроса: а) положение литературы в обществе и б) вытекающее отсюда и обусловленное этим положение писателя, сфера его деятельности. Салтыков подчеркивает основное условие существования всей этой системы — «строгайшее

соблюдение» того, чтобы краугольные камни не смешивались между собою и, что еще более важно, чтобы краугольные камни не смешивались с орнаментами, «так как подобное смешение может нанести ущерб отделке плана». Под «планом» следует подразумевать дворянско-буржуазную систему, в которой литературе, искусству и науке предназначена унизительно-подчиненная роль. При таком положении вещей совершенно очевидно, что писатель, искусственно изолированный от общества, должен был довольствоваться узкой сферой своей «клетки», не имел права касаться общественных проблем, тем более затрагивать «краугольные камни» дворянско-буржуазного строя.

Более того, «предполагалось, — продолжает развивать свою мысль Салтыков, — что каждая клетка сохранит свою чистоту во всей ее первобытной беспримесности; что поэты, отнюдь не прикасаясь к краугольным камням, будут воспевать красоты природы, поздравлять с именинами и писать мадригалы, акrostихи, триолеты и буриме, прозаики же, ораторы и публицисты предъявят образцы недерзостного красноречия с оттопкой (одно из соловьиных колен) и усугублением. Затем общество, с своей стороны, за каждую удачную оттопку, за каждый ловко скомпонованный триолет будет жаловать по двугривенному» (VII, 57).

Система соотношений «краугольных камней» и «орнаментов» не изображалась Салтыковым статичной. Идеальный порядок ее характерен для эпохи застоя, реакции. Совершенно иную картину представляют периоды подъема и бурных сдвигов в общественной жизни. В это время «краугольные камни», пишет Салтыков, «вдруг приходят в движение и перемешиваются как бы под влиянием волшебства. Для орнаментов это моменты самые опасные и соблазнительные, и благоразумнейшие из них именно так и взирают на это дело. Они еще глубже забиваются в клетку и все старания употребляют на то, чтобы как-нибудь пропеть совсем по-соловьиному. Не так бывает с орнаментами юными и неопытными: они не принимают опасности и прельщаются только соблазном. Видя, что большинство краугольных камней сдвинулось, они уже ни о чем больше не думают, а открыто присоединяют свои голоса к хору обывательских голосов, празднующих победу» (VII, 58).

В воззрениях Салтыкова священным было значение писателя как выразителя общественных идеалов, и отсюда вполне понятно, почему он с презрением и отвращением относился ко всякому литературному шутовству и холопству. Он считал оскорбительным для литературы, когда угодливый автор, изменяя высокому призванию писателя, слагал восхвалительно-торжественные вирши. Литературное холопство Салтыков отнюдь не ограничивал историческими рамками XVIII столетия, более того, он не стал бы им заниматься, если бы не считал его типичным и для литературных нравов XIX века.

4

В своей литературной борьбе Щедрин уделил специальное внимание вопросу о роли мировоззрения и тенденциозности (в смысле идейной направленности и целеустремленности) в деятельности писателя. В разборе романа В. Ключникова «Цыгане» Щедрин на вопрос: «Может ли творить художник, не обладающий никаким мирозерцанием?» — дает отрицательный ответ: «... явления нравственного и умственного мира не могут подлечь воспроизведению человека, лишенного мирозерцания... прежде чем воспроизводить такие явления, необходимо их понять и оценить, а это невозможно сделать без собственного мирозерцания» (IX, 428, 429).

Писатель должен «относиться к явлениям жизни под тем или иным углом зрения», поставить и читателя «на известную точку зрения», на которой стоит и сам автор. В этом случае «художник становится существом не только созерцающим, но и мыслящим, не только страдательно принимает своею грудью лучи жизни, но и резонсирует их» (IX, 65). Тенденция художника, его симпатии и антипатии скажутся уже в выборе факта, предмета изображения. «Ошибочно думают те, — пишет Салтыков, — которые утверждают, что интерес беллетристического произведения исчерпывается одною художественною стороною, одною авторскою способностью живо схватывать признаки того или другого явления. Выбор явления в этом случае далеко не indifferentен, как равно не indifferentно и отношение к нему автора» (IX, 63).

Исходя из того, что писатель не может уклониться от необходимости относиться к жизни под определенным углом зрения, Салтыков требует от него глубокого осознанного выбора фактов, ясного понимания тех явлений действительности, которые служат темой произведения. Реализм обязательно предполагает активно-сознательное отношение художника к объекту изображения, иначе он окажется в плену созерцательно-натуралистических представлений, что приводит к механическому соединению разнородных, несвязанных фактов, без строгой обусловленности их участия в общем построении произведения. «Бог знает, чего тут ист, — отмечал Щедрин в критическом разборе произведений Г. П. Данилевского, — и стени, и суслики, и аисты, и исправники, и колописты, и разбойники, и делатели фаль-

живых ассигнаций; но ни одному из этих элементов действия не отведено определенного места, все они до того сбиты и спутаны, что читатель не может даже дать себе отчета, суслики ли поймали фальшивых монетчиков или наоборот, или же и тех и других накрыл деятельный исправник Капканчиков» (IX, 259). Такая творческая беспривидность и приводела к тем «странным явлениям в беллетристике, о которых Щедрин писал: «Вещи очень длинные кажутся короткими, вещи несомненно короткие кажутся такими длинными, что читатель едва осиливает их до конца. Все это, конечно, зависит от того, в какой мере сознал или не сознал автор предстоящую ему задачу» (IX, 265).

В изучении литературной позиции Щедрина принципиально важное значение имеют две его статьи: «Напрасные опасения» и «Уличная философия». Первая из них содержит теоретические суждения, которые служили автору критерием в оценке современного состояния русской литературы, в определении ее задач. Литература для Щедрина — «очаг общественной мысли», «высшее выражение стремлений общества» (IX, 19), она служит не только насущным потребностям текущего момента, но и тем стремлениям, которые «в данную минуту хотя и не вошли в сознание общества, но тем не менее существуют бесспорно и должны определить будущую его физиономию» (IX, 16).

Мысль Щедрина направлена на выявление прогрессивных тенденций литературного развития. Основы будущего он ищет в пробуждении и росте народного самосознания, что для автора статьи является исходным моментом в оценке прошлого и определении задачи писателя, его долга перед обществом. Именно в народной среде Щедрин искал опору, положительное начало русской жизни, «положительных типов», «нравственное изящество». Он верил, что эти типы существуют, и цель писателя состоит в том, чтобы их «вызвать из мрака, в котором они ютятся» (IX, 23).

От статьи «Напрасные опасения» идейные нити ведут к другой статье Щедрина — «Уличная философия», написанной в связи с появлением в печати 6-й главы пятой части романа И. А. Гончарова «Обрыв». И здесь, как и в предыдущей статье, подчеркивается мысль об общественно-воспитательном значении литературы. Она призвана читателя «предрасполагать к исканию истины», помогать ему познать жизнь и ее законы. «Литература и пропаганда — одно и то же» (IX, 62). Она должна активно влиять на жизненные процессы, распространять в обществе прогрессивные идеи и «гуманные стремления», «преследуя ложь и зло во всех проявлениях» (IX, 66). Щедрин выступает против обывательской «философии улицы», «житийской мудрости» певежественной толпы, которая «шипит против пытливости человеческого разума», против тех, кто в видах шкурного самосохранения дают себе зарок «как можно меньше слышать», «как можно меньше видеть» (IX, 62). В то же время Щедрин горячо защищает людей «сомневающихся, неудовлетворенных, ищущих» (IX, 66), кто критически относится к опыту прошлого, к устоявшимся мнениям, авторитетам, кто хочет жить сознательной жизнью (IX, 25, 85—86).

Щедрин постоянно подчеркивал мысль о решающем значении авторской позиции, сознательных симпатий и антипатий, которые, по его мнению, «возбуждают умственную деятельность, заставляют открывать новые стороны предметов и явлений». Эту свою мысль Салтыков более подробно развивает в рецензии на стихи и прозу Я. П. Полонского. «... Мы утверждаем, — писал Щедрин, — что неясность мирозерования есть недостаток настолько важный, что всю творческую деятельность художника сводит к нулю. В этом нас убеждают примеры таких великих и общепризнанных художников, как Сервантес, Гете, Шиллер, Байрон и друг., которые всегда полагали в основу своих произведений действительные стремления и нужды человечества и, сверх того, умели с полною ясностью определить свои отношения к этим стремлениям и нуждам. Если произведения этих писателей имели в свое время громадное воспитательное значение, если это значение и поныне не утратило своей силы, то объяснения этого факта следует искать именно в их тенденциозности. . . „Доп-Кихот“, „Чайльд-Гарольд“, „Фауст“, „Разбойники“ — все это произведения в высшей степени тенденциозные, и, стало быть, требуя от литературного деятеля, чтобы он избегал оговорок и с полною ясностью определял свои отношения к вещам мира сего, мы не только не являемся отрицателями здоровых преданий искусства, но, напротив того, не отстаем от них ни на шаг» (IX, 397).

Здесь Щедрин с достаточной полнотой и ясностью раскрывает свое понимание тенденциозности. Одновременно он отвечает на нападки враждебной критики, которая, объявляя Салтыкова и его единомышленников пигмалистами, пыталась представить дело так, будто революционными демократами отрицались высшие достижения художественной мысли, положительные традиции прошлого.

Щедрин ставил перед писателями задачу изображения в литературе жизни народных масс во всей широте и глубине. «Действительная история человеческих обществ есть повесть непспаая и по преимуществу безымянная. . . Она воспроизводит не ту кажущуюся, богатую лишь внешними признаками жизнь, которая мечется в глаза поверхностному и легкомысленному наблюдателю, по ту безвестную жизнь масс, где совершаются дела и события, почти всегда находящиеся в явном противоречии с показаниями истории писаной и пеголяющей именами» (IX, 245).

Щедрин предлагал писателю спуститься «в эти таинственные, неизвестные народные глубины», где он встретится «лицом к лицу с жизнью, со всех сторон опутанною всякого рода тенетами, с жизнью, находящеюся в постоянном и бесплодном борении с материальной нуждой, с жизнью, которая эту жизнь никогда не прерывающею борьбой как бы осуждена на вечный мрак и застой, — вот тогда-то перед нами откроется зрелище действительно потрясающее, которое всецело и навсегда прикует к себе лучшие силы нашего существа и в то же время даст нашей деятельности и богатое, неисчерпаемое содержание, и действительную исходную точку. Чем далее прощипает сатирик в глубины этой жизни, тем все же становится его слово, тем яснее рисуется его задача, тем неоспоримее выступает наружу значение его деятельности. Дело будет слышаться в его речи, то кровное человеческое дело, которое, затрагивая самые живые струны человеческого существа, нередко возвышает до героизма даже весьма обыкновенного человека» (IX, 245—246). Такова была исходная позиция Щедрина в вопросе о народности в литературе. Эти теоретические положения реализовывались им в его собственном творчестве и являются ключом для понимания особенностей писательского пути Щедрина.

Взгляды Щедрина на реализм и народность имеют еще одну важную особенность. Писатель, по его мнению, должен осмыслить явление в тесной связи с прогрессивными тенденциями развития общества. Выдвигая на первый план активную общественно-воспитательную и познавательную функцию литературы, Щедрин подчеркивал мысль о ее значении в подготовке почвы будущего, в формировании нового, революционного мировоззрения. Творчество самого Щедрина служило этой высокой, благородной цели.

Н. Ф. БУДАНОВА

«ПОДПОЛЬНЫЙ ЧЕЛОВЕК» В РЯДУ «ЛИШНИХ ЛЮДЕЙ»

«Записки из подполья» в последние годы все чаще привлекают внимание исследователей, и это не случайно. Известно, что создание образа «подпольного человека» Достоевский ставил себе в особую заслугу, так как видел в нем характерный для русской интеллигенции тип, своеобразное «знамение времени». Тем самым история болезни героя подполья становилась историей болезни определенных кругов русской интеллигенции.

«Записки из подполья» — ключ ко всему последующему творчеству писателя. Как справедливо заметил М. М. Бахтин, «подпольный парадоксалист» — «первый герой-идеолог в творчестве Достоевского». ¹ Его связь с образами Раскольникова, Ставрогина, Ивана Карамазова общепризнана. Сам Достоевский, как об этом свидетельствуют его черновики, в 1870-е годы неоднократно возвращался к «подпольному» типу, тем самым подчеркивая его непреходящее значение.

В русской литературе XIX века «подпольный человек» стоит как-то особняком, как своего рода «Иван, не помнящий родства», хотя его генетическая связь с другими художественными образами была признана самим Достоевским, отмечавшим в то же время то принципиально новое, что он внес в разработку этого типа. ²

Установление «родословной» «подпольного человека», его типологических связей с героями русской классической литературы, и в первую очередь с «лишними людьми», позволит, как мы думаем, определить место «антигероя» Достоевского в их литературном ряду, выявить его индивидуальное своеобразие, а также — и это

¹ М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. «Художественная литература», М., 1972, стр. 99.

² Отдельные ценные высказывания и суждения о генетическом родстве «подпольного человека» с «лишними людьми» встречаются в работах о Достоевском См., например, комментарий Е. И. Кийко к «Запискам из подполья» в кн.: Ф. М. Достоевский, Полное собрание сочинений в тридцати томах, т. V, изд. «Наука», Л., 1973, стр. 376—377 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы). Об идейно-психологической связи героя подполья с некоторыми образами Лермонтова (Печорин) и Тургенева (Гамлет Щигровского уезда, Чулкатурип) см.: В. И. Левин. Достоевский, «подпольный парадоксалист» и Лермонтов. «Известия АН СССР», серия литературы и языка, 1972, т. XXXI, вып. 2, стр. 142—156; Г. А. Бялый. О психологической манере Тургенева (Тургенев и Достоевский). «Русская литература», 1968, № 4, стр. 34—50, а также в кн.: Г. А. Бялый. Русский реализм конца XIX века. Изд. ЛГУ, 1973, стр. 31—53.

существенно — даст возможность более отчетливо уяснить авторский замысел этого сложнейшего произведения.

Идейно-философская многоплановость «Записок из подполья», их структурное своеобразие (повесть написана в исповедальном жанре, в форме *Icherzählung*) создают особые трудности для выделения авторского «голоса» в этом произведении. Вследствие этого исследователи нередко приходят к отождествлению или сближению позиций Достоевского и героя подполья, к смешению их «голосов». Именно поэтому еще бытует традиционная, односторонняя и по своему существу глубоко ошибочная точка зрения на «Записки из подполья» как на произведение, в котором Достоевский отрекся от гуманистических идеалов своей юности и проповедует крайний индивидуализм.

Подобное истолкование «Записок из подполья» впервые было подвергнуто обстоятельной критике А. Скафтымовым, который на основании тщательного анализа текста повести и ее сопоставления с публицистикой «Времени» и «Эпохи» пришел к противоположному выводу, а именно: основной пафос произведения Достоевского заключается, наоборот, в разоблачении писателем крайнего индивидуализма как безнравственного и антиобщественного начала.³

В данной работе, представляющей собой опыт общей постановки темы о «подпольном» и «лишнем» человеке, рассмотрены лишь некоторые вопросы.

Проблема «лишнего человека» (в ее литературном и историческом аспектах) неоднократно привлекала внимание исследователей. Поэтому мы ограничимся здесь лишь некоторыми соображениями. «Лишний человек» — это не только художественный, но и конкретный социально-психологический тип передового русского интеллигента преимущественно из дворянской среды, появившийся в России в первой четверти XIX века. Самые общие отличительные черты этого типа — развитое самосознание, глубокий внутренний конфликт с окружающей социальной и общественной средой (при его духовном превосходстве над этой средой), разлад между словом и делом, выражающийся в общественной пассивности.

Родоначальником типа «лишнего человека» в русской литературе, его первым художественным воплощением справедливо считают Евгения Онегина. Классические образы «лишнего человека» были созданы, наряду с Пушкиным, — Лермонтовым, Герценом, Некрасовым, Гончаровым, Тургеневым.

В рассматриваемый нами период (вторая половина 50-х — начало 60-х годов XIX века) «лишний человек» (исторический и литературный) претерпел существенную эволюцию, утратив свое былое значение и уступив место деятелям другой формации. Произошла эволюция и в отношении общественного мнения к этому типу, о чем свидетельствует, в частности, широко известная полемика между «Современником» и «Колоколом» о «лишних людях». Сущность спора и точки зрения на «лишних людей» Добролюбова, Чернышевского и Герцена подробно освещены в работах, им посвященных. Отметим лишь некоторые моменты, существенные для нашей темы. Полемика, завязавшаяся первоначально вокруг образа Рудина как передового дворянского интеллигента 30—40-х годов, далеко вышла за рамки чисто литературных дискуссий. Это был спор о социально-психологической сущности «лишнего человека» и причинах его появления на русской почве, о значении идейного наследия 30—40-х годов, о духовной преемственности между поколениями «отцов» и «детей».

Переоценка «лишнего человека» революционно-демократической критикой в лице Чернышевского и особенно Добролюбова, совершившаяся к началу 1860-х годов, была обусловлена не только эволюцией и снижением самого типа «лишнего человека» по сравнению с 30—40-ми годами XIX века, но в значительной степени и самой переломной исторической эпохой, когда Россия стояла на пороге буржуазно-демократических преобразований. Это было время, требовавшее от интеллигенции общественной активности, остро ставившее на повестку дня проблему передового русского деятеля.

Если в «Заметках о журналах» (1857) Чернышевский, с симпатией отзывавшийся о Рудине, увидел в Рудиных передовых дворянских интеллигентов 30—40-х годов, предшественников современных молодых деятелей, то Добролюбов в статье «Литературные мелочи прошлого года» (1859) уже отказывается признать эту преемственность. По мнению критика, люди старшего поколения безнадежно отстали от современной жизни, не могут понять ее истинных потребностей, превратились в пустых фразеров маниловского типа. Проникнутые высокими, но несколько отвлеченными идеалами, они постоянно терпели неудачи в практической жизни, испытывая вечное недовольство собой. Поэтому молодое поколение, сначала отно-

³ См.: А. Скафтымов. «Записки из подполья» среди публицистики Достоевского. «Slavia», 1929, вып. VIII, кн. 1—2 (перепечатано в кн.: А. Скафтымов. Нравственные искания русских писателей. Изд. «Художественная литература», М., 1972, стр. 88—133). Точка зрения Скафтымова получила дальнейшее обоснование в статье Р. Г. Назирова «Об этической проблематике повести „Записки из подполья“» (в кн.: Достоевский в его время. Изд. «Наука», Л., 1971, стр. 143—153) и в упоминавшейся выше содержательной работе В. И. Левша.

сившееся к «зрелым мудрецам» с уважением, в конце концов отвернулось от них. Из поколения 30—40-х годов Добролюбов выделяет лишь пять-шесть человек, представляющих исключение, в том числе Белинского, Герцена, Огарева.

В статье «Что такое обломовщина?» (1859) Добролюбов относит к обломовцам всех «лишних людей», начиная с Онегина и кончая Рудиным. Свойственные этим героям инертность, разлад между словом и делом были порождены, по мнению критика, барством и всей феодально-крепостнической системой в целом. В условиях обострившейся идеологической борьбы с либералами за революционное решение проблемы освобождения крестьян Добролюбов по существу пришел к отрицанию наследия 30—40-х годов.

Герцен выступил в защиту «лишних людей» в статьях «Very dangerous!!!» (1859) и «Лишние люди и желчевики» (1860). По мысли Герцена, Онегины и Печорины в свое время «были совершенно истинны», так как «выражали действительную скорбь и разорванность тогдашней русской жизни». ⁴ Это поколение, самосознание которого пробудилось в период жестокой николаевской реакции, после подавления восстания декабристов, не могло найти живого дела в условиях тогдашней России — и в этом трагизм его положения. «Но время Онегиных и Печориных прошло. Теперь в России нет *лишних* людей, теперь, напротив, к этим огромным запашкам рук недостает. Кто теперь не найдет дела, тому пенять не на кого, тот в самом деле *пустой* человек, свист или лентяй. И оттого очень естественно Онегины и Печорины делаются Обломовыми. Общественное мнение, баловавшее Онегиных и Печориных потому, что чуяло в них *свои страдания*, отвернется от Обломовых». ⁵ Таким образом, Герцен противопоставляет «старых» «лишних людей», трагическое бездействие которых было обусловлено историческими условиями России, новым «лишним людям», которые не желают трудиться в силу своей лени, апатии, инертности. Эту же классификацию «лишних людей» Герцен повторяет в статье «Лишние люди и желчевики», где отделяет старых, «николаевских лишних людей», которые были необходимы, «истинных», от нынешних, «вольнопределяющихся в лишние люди», — «оторопелых, нервнорасслабленных юношей, теряющихся перед упругостью практической работы». ⁶

Тургенев, вокруг творчества которого и созданных им художественных типов кипели жаркие споры, в оценке «лишних людей» и идейного наследия 30—40-х годов в целом сближался во многом с Герценом. В то же время в статье «Гамлет и Дон-Кихот» (1860), как и в своем предшествовавшем творчестве, он подверг резкой критике слабые стороны «лишних людей», признав, что их историческое время уже прошло.

Все эти споры вокруг «лишних людей» во второй половине 1850-х—начале 1860-х годов несомненно были в сфере внимания Достоевского. В 1861 году он дает свою интерпретацию «лишнего человека» в цикле статей о русской литературе. Оригинальные, ироничные и подчас несправедливо резкие оценки классических образов этого типа (например, Печорина), данные Достоевским, свидетельствуют в значительной мере о переоценке прежних ценностей и о поисках положительного идеала. Критика слабых сторон типа «лишнего человека», сближавшая его отчасти не только с Тургеневым, но и Добролюбовым, велась Достоевским с позиций «почвенничества», так как истоки болезни представителей русского «культурного слоя» Достоевский видел прежде всего в «западничестве» и в отрыве от национальной стихии, народа.

Характерное для Достоевского начала 1860-х годов переосмысление типа «лишнего человека», созданного русской литературой, — важная веха на подступах писателя к «подпольному человеку».

1

Существуют авторские разъяснения образа «подпольного человека», хронологически разделенные между собой десятилетием, что само по себе свидетельствует о том, какое большое место занимал «подпольный человек» в художественном сознании писателя. В этих разъяснениях дано истолкование идейно-философской и социальной сущности героя подполья, установлено его типологическое родство с «лишними людьми» и его своеобразие, определены причины подполья.

Первое разъяснение — это следующее примечание Достоевского 1864 года к журнальной публикации «Записок из подполья»: «Я хотел вывести перед лицо публики, повиднее обыкновенного, один из характеров протекшего недавнего времени. Это — один из представителей еще доживающего поколения» (V, 99). Итак, «подпольный человек» принадлежит к определенной социально-исторической и культурной среде. Это представитель «еще доживающего поколения», «один из характеров недавнего времени». Вспомним, что герою Достоевского сорок лет, «а ведь

⁴ А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. XIV, Изд. АН СССР, М., 1958, стр. 118.

⁵ Там же, стр. 119.

⁶ Там же, стр. 317.

сорок лет — это вся жизнь; ведь это самая глубокая старость» (V, 100). Следовательно, юность «подпольного», время его духовного формирования падает на 40-е годы, само представление о которых уже ассоциируется с «лишними людьми».

А. П. Скафтымов, первым сопоставивший приведенное выше примечание Достоевского к «Запискам из подполья» с «Объявлением» «Эпохи» на 1865 год, справедливо отметил, что герой подполья, «за вычетом выпрямленности, крайней последовательности и конечной осознанности», является для Достоевского одним из тех «лишних людей», о которых он пишет в «Объявлении». ⁷ Речь идет о следующем высказывании писателя: «Мы видим, как исчезает наше современное поколение, само собою, вяло и бесследно, заявляя себя странными и невероятными для потомства признаниями своих „лишних людей“. Разумеется, мы говорим только об избранных из „лишних“ людей (потому что и между «лишними» людьми есть избранные); бездарность же и до сих пор в себя верит и, досадно, не замечает как уступает она дорогу новым, неведомым здоровым русским силам, вызываемым, наконец, к жизни...» ⁸

«Странные и невероятные для потомства признания» «лишних людей» ⁹ — это, очевидно, их жалобы на свою общественную бесполезность и ненужность.

В чем же, собственно, состоит своеобразие «подпольного человека» по сравнению с «лишними», то своеобразие, которое выделяет его как особую разновидность «лишних людей», как характер «повиднее обыкновенного»? Ответ на это дают обобщающие высказывания Достоевского 1870-х годов. Одно из них содержится в черновом наброске предисловия к «Подростку» 1875 года. Приведем его в широком контексте, что очень существенно для нашей темы.

«Нет оснований нашему обществу, не выжито правил, потому что и жизни не было. Колоссальное потрясение, — и все прерывается, падает, отрицается как бы и не существовало. И не внешне лишь, как на Западе, а внутренно, нравственно. Талантливые писатели наши высокохудожественно изображавшие жизнь средне-высшего круга (семейного) — Толстой, Гончаров думали, что изображали жизнь большинства, — по-моему, они-то и изображали жизнь исключений. Напротив, их жизнь есть жизнь исключений, а моя есть жизнь общего правила... Я горжусь, что впервые вывел настоящего человека русского большинства и впервые разоблачил его уродливую и трагическую сторону. Трагизм состоит в сознании уродливости. Как герои, начиная с Сильвио и Героя нашего времени до князя Болконского и Левина, суть только представители мелкого самолюбия, которое „нехорошо“, „дурно воспитаны“, могут исправиться потому, что есть прекрасные примеры (Сакс в «Полиньке Сакс», тоже немец в «Обломове», Пьер Безухов, откупщик в «Мертвых душах»). Но это потому, что они выражали не более как герои мелкого самолюбия. Только я один вывел трагизм подполья, состоящий в страдании, в самоказни, в сознании лучшего и в невозможности достичь его и, главное, в ярком убеждении этих несчастных, что и все таковы, а стало быть, не стоит и исправляться! Что может поддержать исправляющихся? Награда, вера? Награды — не от кого, веры — не в кого! Еще шаг отсюда, и вот крайний разврат, преступление (убийство). Тайна... Болконский исправился при виде того, как отрезали ногу у Анатолия, и мы все плакали над этим исправлением, но настоящий подпольный не исправился бы.

Подполье, подполье, *поэт подполья*, — фельетонисты повторяли это как нечто унижительное для меня. Дурачки. Это моя слава, ибо тут правда... Причина подполья — уничтожение веры в общие правила. „Нет ничего святого“. Недоконченные люди (вследствие Петровск^{кой} реформы вообще) ¹⁰

Следовательно, «подпольный человек» — это представитель интеллигентного русского большинства, не принадлежащий к «средне-высшему» дворянскому кругу, к устойчивой культурно-исторической среде (позднее излюбленным героем Достоевского станет выходец из «случайного семейства»).

Элементы психологии подполья Достоевский находил у многих персонажей русской литературы XIX века. Характерно, что в этой связи он упоминает пушкинского Сильвио («Выстрел»), Печорина («Герой нашего времени»), Андрея Болконского («Война и мир») и даже Левина («Анна Каренина»). ¹¹ Основное отличие «подпольного человека» от перечисленных героев состоит прежде всего в том, что

⁷ А. П. Скафтымов. Нравственные искания русских писателей, стр. 124.

⁸ Ф. М. Достоевский. Полное собрание художественных произведений, т. XIII, ГИЗ, М., 1930, стр. 520. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с обозначением 1926 и с указанием тома и страницы.

⁹ Не исключено, что Достоевский имел в виду среди прочих и героя «Дневника лишнего человека», потому что после опубликования этой повести Тургенева понятие «лишний человек» получило широкое распространение.

¹⁰ «Литературное наследство», т. 77, 1965, стр. 342—343.

¹¹ Ср. сопоставление «подпольного человека» с героем «Отрочества» Л. Н. Толстого в статье И. З. Сермана «Достоевский и Ап. Григорьев» (в кн.: Достоевский и его время, стр. 137).

те суть «герои мелкого самолюбия», дурно воспитаны и могут исправиться, т. е. побороть свое мелкое самолюбие, мелкий эгоизм, если есть добрый пример (Андрей Болконский «исправился» при виде отрезанной ноги Анатоля). «Подпольный человек» — человек с гипертрофированным самолюбием, с крайне развитым эгоцентризмом и индивидуализмом, поэтому для него закрыт выход из нравственного тупика к «живой», т. е. должной, жизни.¹² В этом, прежде всего, трагизм его положения, усугубляемый тем, что он отчетливо сознает свое нравственное уродство, страдает от этого сознания и сознания возможности лучшего, наслаждается самоказнью и самообоганностью, так как вследствие повышенного самолюбия пытается показать себя в глазах других людей еще худшим, чем он есть на самом деле.

Причина подполья, по Достоевскому, — «уничтожение веры в общие правила» («нет ничего святого»), т. е. крайний нигилизм, отсутствие высоких нравственных идеалов (все подвергается беспощадному и бесплодному анализу; разум не в состоянии остановиться на чем-нибудь положительном), безверие, разрыв с «почвой», народной правдой, — все это, согласно концепции Достоевского, явилось трагическим следствием реформ Петра I, разобщивших русскую интеллигенцию с народом. Характерно, что первыми в ряду художественных образов, с которыми Достоевский сравнивает своего героя, стоят Сильвио Пушкина и Печорин Лермонтова. Это своеобразные литературные предтечи подпольного типа, психологически наиболее ему родственные (много «злобы», гордости и самолюбия).

Наконец, интересная авторская характеристика представителя современного русского интеллигентного большинства содержится в записной тетради Достоевского за 1872—1875 годы. Очевидно, она написана в том же 1875 году, что и приведенный выше набросок к отдельному изданию романа «Подросток». Эта характеристика, относящаяся, по нашему мнению, к «подпольному», «уединенному» типу сознания (на это указывает, в частности, и близость обеих упомянутых характеристик), еще не привлекала специального внимания исследователей (вернее, цитировались лишь ее заключительные строки, где упомянут «подпольный человек»). Приведем ее полностью.

«Идеал, присутствие его в душе, жажда, потребность во что верить, что обожать и отсутствие всякой веры. Из этого рождаются два чувства в высшем современном человеке: безмерная гордость и безмерное самопрезирање. Смотрите его адские муки, наблюдайте их в желаниях его уверить себя, что и он верующий...

А столкновения с действительностью, где он оказывается таким смешным, таким смешным и мелочным... и ничтожным. Он догадывается, что надо работать над собой, смирять себя и что это стоить безмерного труда. И вот он возлагает на себя долг самосовершенствования и рад ему, и в восторге... выбирает смешные вериги. Чувства мучительного неверия и скептицизма посещают его иногда, но он стоит твердо и наконец как будто достигает цели... И вот при столкновении с действительностью падает ужасно, страшно, немощно. Почему? Оторван от почвы, дитя века...

Вы сердитесь, что есть такие люди. Чтоб взглядеться в них, открыть их, — надо иметь любовь к людям. Тогда будете иметь и глаза и увидите, что их множество.

Подпольный человек есть главный человек в русском мире. Всех более писателей говорил о нем я, хотя говорили и другие, ибо не могли не заметить».¹³

В этой характеристике снова повторяются перечисленные ранее писателем основные черты подпольного типа — «безмерная гордость» и «безмерное самопрезирање», отсутствие нравственных идеалов, невозможность их обретения — и «адские муки» от этого сознания. При столкновении с реальной действительностью подобный человек «падает ужасно, страшно, немощно».

Достоевский повторяет здесь прежний диагноз и указывает те же причины болезни («оторван от почвы», «дитя века» — отсюда отсутствие веры, шатость нравственных идеалов и критериев). Писатель как бы предостерегает, что «подпольный человек», покинувший подполье (ведь «слова-руки-сидение», т. е. сознательное бездействие, в нем тоже шатко и неустойчиво), может явиться страшной антиобщественной силой, если учесть его непомерные индивидуалистические притязания, жажду безграничного самоутверждения и шатость нравственных критериев. Подобный человек, воспитанный на отвлеченных книжных теориях и в отрыве от «живой жизни», на все способен. «Еще шаг отсюда, и вот крайний разврат, преступление (убийство)». Судьбы Раскольникова, Ставрогина, Ивана Карамазова в разной степени подтверждают пессимистический прогноз писателя.

¹² Порывы к добру, прощению, любви у «подпольного парадоксалиста» всегда трагически безысходны, так как неизбежно разбиваются о самолюбивую злобу, гордость, желание во всем главенствовать. Достоевский показывает это на примере взаимоотношений своего героя с Лизой. Именно в любви и прощении Лизы, в которой, несмотря на весь ужас ее положения, не возмущались чистые, живые источники жизни, открывалась для подпольного героя возможность духовного возрождения, но он отверг этот путь, так как не мог простить Лизе нравственного превосходства над собой.

¹³ «Литературное наследство», т. 83, 1971, стр. 314.

Существенно признаше Достоевского, что и другие русские писатели обращались в своем творчестве к типу «подпольного человека», так как «не могли не заметить».

2

Вопрос об отношении Достоевского к байронизму требует специального исследования,¹⁴ и мы коснемся его лишь в связи с проблемой «лишних людей» и «подпольного человека». Отметим, что глубокую характеристику личности поэзии Байрона и байронизма в России Достоевский дал в «Дневнике писателя» за 1877 год (декабрь, гл. II, § 2 — «Пушкин, Лермонтов и Некрасов»), где признал историческую правомерность его появления на русской почве. По словам Достоевского, «байронизм появился в минуту страшной тоски людей, разочарования их и почти отчаяния» (1926, XII, 349). В поэзии Байрона (Достоевский называет его «великим и могучим гением», «страстным поэтом») «звучала тогдашняя тоска человечества и мрачное разочарование его в своем назначении и в обманувших его идеалах. Это была новая и неслыханная еще тогда муза мести и печали, проклятия и отчаяния. Дух байронизма вдруг пронесся как бы по всему человечеству» (1926, XII, стр. 350).

Коснувшись причин широкого распространения байронизма в России в пушкинскую эпоху, Достоевский заметил, что «всякий сильный ум и всякое великодушное сердце не могли у нас тогда миновать байронизма». Увлечение байронизмом в России Достоевский объяснял не только сочувствием русского образованного общества Европе, но и тем, что в России того времени «обозначилось слишком много новых неразрешенных и мучительных тоже вопросов, и слишком много старых разочарований». Пушкин, по мнению Достоевского, не только откликнулся на байронизм, но скоро сумел преодолеть его — и в этом его величие «как руководящего гения». Окруженный не понимавшими его современниками, Пушкин «нашел твердую дорогу, *нашел великий и возделанный исход для нас, русских, и указал на него*. Этот исход был — народность, *преклонение перед правдой народа русского*» (1926, XII, стр. 350).

Таким образом, выход из «байронического» духовного состояния мрачной тоски, озлобленного отчаяния, разочарования в идеалах Достоевский усматривал в повороте к «почве», народу, в смирении перед народной правдой (путь Пушкина).

В начале 1860-х годов Достоевский-публицист в соответствии со своей «почвеннической» программой объявил беспощадную борьбу эпигонскому байронизму. «Байронические натуры» явились объектом сатирического развенчания в цикле статей о русской литературе 1861 года. Достоевский показал полную ничтожность и общественную бесполезность людей этого типа, вся «деятельность» которых сводилась к «жирным обедам», карточной игре и стремлению к наживе. «Были у нас и байронические натуры, — иронизирует писатель. — Они большею частью сидели сложа руки и... даже уж и не проклинали. Так только лениво иногда ослаблялись» (1926, XIII, 49). «И когда они, на наших глазах, воровали платки из карманов, то мы даже и в этом находили какую-то утонченность байронизма, дальнейшее его развитие, еще неизвестное Байрону, — язвительно добавляет Достоевский. — Мы ахали и грустно качали головами. „Вот до чего, говорили мы, может довести отчаяние; человек стораеа добром, преисполнен благороднейшего негодования, кипит жаждой деятельности, но действовать ему не дают, его обрезали, и вот — он с демоническим хохотом передергивает в карты и ворует платки из карманов“» (1926, XIII, 50).

Изображенная писателем «байроническая натура» представляется злой пародией на подлинного байронического героя. «Мировая скорбь», непримиримость со злом, трагическое одиночество и бездействие байронического героя вырождаются у «байронической натуры» в пустое позерство, самодовольство, безделье или пошлую деятельность, и все это прикрывается тогой гордого неприятия мира.

«Лишние люди» в представлении Достоевского были своеобразным отражением байронизма на русской национальной почве с его положительными и отрицательными сторонами.

Развенчание Достоевским в начале 1860-х годов русского псевдобайронизма, очевидно, следует рассматривать в непосредственной связи с отрицательным отношением писателя к современным «лишним людям», которые также нередко казались пародией на своих знаменитых предшественников 30—40-х годов, так как обладали лишь отрицательными чертами типа, получившими однобокое и уродливое развитие.¹⁵

¹⁴ Об отражении в романах Достоевского «байронического» начала см.: Г. М. Фридляндер. Романы Достоевского. В кн.: История русского романа, т. 2. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, стр. 193—269.

¹⁵ Отношение Достоевского к «лишним людям» было сложным и ассоциировалось у писателя не только с «подпольем», но и со «скитальничеством». В 1870-е годы и вплоть до начала 1880-х годов (см. «Пушкинскую речь») Достоевский с большим

Обратимся теперь к статье «Квижность и грамотность» (1861), где даны яркие характеристики образов «лишних людей», показаны причины их появления на русской национальной почве и прослежена общая эволюция типа.

Пушкинского Онегина Достоевский относил к той переломной исторической эпохе в жизни России, когда русский интеллигентный человек впервые одновременно осознал себя европейцем и русским. «В Онегине, — пишет Достоевский, — в первый раз русский человек с горечью сознает или, по крайней мере, начинает чувствовать, что на свете ему нечего делать. Он европеец: что ж привнесет он в Европу, и нуждается ли еще она в нем? Он русский: что же сделает он для России, да еще понимает ли он ее?» (1926, XIII, 102). Этот тип, по мнению Достоевского, не случайно появился впервые в русском высшем обществе, т. е. в той среде, которая наиболее оторвана от русской национальной почвы и где «внешность цивилизации достигла высшего своего развития» (1926, XIII, 102).

Трагизм Онегина, по мысли Достоевского, заключается прежде всего в том, что он жаждет новой истины, новых идеалов, полезного дела, не может обрести их и страдает от сознания своей бесполезности, своего эгоизма и бессилия. Онегин — «первый страдалец русской сознательной жизни» (1926, XIII, 102). «Чего ж он страдает? — спрашивает Достоевский. — Оттого, что нельзя ничего делать? Нет, это страдание достанется другой эпохе. Онегин страдает еще только тем, что не знает что делать, не знает даже что уважать, хотя твердо уверен, что есть что-то, которое надо уважать и любить. Но он озлобился, и не уважает ни себя, ни мыслей, ни мнений своих; не уважает даже самую жажду жизни и истины, которая в нем; он чувствует, что хоть она и сильна, но он ничем для нее не пожертвовал, — и он с иронией спрашивает: чем же ей жертвовать, да и зачем? Он становится эгоистом и между тем смеется над собой, что даже и эгоистом быть не умеет. О, если б он был настоящим эгоистом, он бы успокоился! „Чего мне ждать? Тоска, тоска!“ — восклицает это дитя эпохи среди неразрешенных сомнений, странных колебаний, невыяснившихся идеалов, погибшей веры в прежние идолы, детских предрассудков и неутомимой веры во что-то новое, неизвестное, но непременно существующее и никаким скептицизмом, никакой иронией не разбиваемое. Да! Это дитя эпохи, это вся эпоха, в первый раз сознательно на себя взглянувшая» (1926, XIII, 102—103).

Достоевский пишет об эволюции онегинского типа, который получил широкое распространение, «вошел, наконец, в сознание всего нашего общества и пошел перерождаться и развиваться с каждым новым поколением» (1926, XIII, 103). «В Печорине, — продолжает писатель, — он (т. е. онегинский тип, — Н. Б.) дошел до неутомимой, жолчной злобы и до странной, в высшей степени оригинально-русской противоположности двух разнородных элементов: эгоизма до самообожания и в то же время злобного самонезнания. И все та же жажда истины и деятельности и все то же вечное роковое нечего делать! От злобы и как будто на смех, Печорин бросается в дикую, странную деятельность, которая приводит его к глупой, смешной, ненужной смерти» (1926, XIII, 103).

В отличие от Онегина, в котором Достоевский видит лицо страдательное, обусловленное переломной исторической эпохой в жизни русского общества, Печорин не вызывает у писателя никакого сочувствия и обрисован резко отрицательными чертами. Достоевский не признает ни трагизма положения Печорина, ни искренности его страдания. На передний план выдвигаются «неутомимая, жолчная злоба» Печорина, его «эгоизм до самообожания и в то же время злобное самонезнание». В свете этих непривлекательных черт иное, ироническое отношение вызывают у Достоевского даже такие, казалось бы, положительные черты типа, как жажда истины и стремление к деятельности, прежде с сочувствием отмеченные писателем в Онегине.

Если Онегин, по мнению Достоевского, не знает, что делать, и страдает от этого сознания, то Печорин уже убежден, что ему нечего делать: в силу своего высокого представления о собственной персоне он не находит для себя в окружающей жизни достойной деятельности. Если Онегин, в глазах Достоевского, общественно бесполезный человек, то Печорин — социально вредный.

Последующие звенья в эволюции онегинского типа, «последнюю точку нашего сознания» Достоевский усматривает в Рудине и Гамлете Щигровского уезда. К этим героям Тургенева Достоевский относится тоже иронически, но в то же время более сочувственно, чем к Печорину, так как находит в них положительные черты. Во-первых, они, хотя «еще и не умеют уважать себя», но «уже не смеются над своей деятельностью и своими убеждениями: они веруют, и эта вера спасает их». Во-вторых, «они уже почти не эгоисты. Они много бескорыстно выстрадали» (1926, XIII, 103).

сочувствием писал о русских «скитальцах», искателях «всепримирающих идей», высшей правды, которых находил и среди «лишних людей» (ср. приведенный ниже отзыв писателя об Онегине, а также ср. с отзывом о Чацком в «Зимних заметках о летних впечатлениях» (V, 61—62)). Однако данный вопрос выходит за пределы темы настоящей статьи.

Обратим внимание читателя на идейно-психологическую близость характеристик Печорина в статье «Книжность и грамотность» (1861) и современного человека русского интеллигентного большинства, т. е. «подпольного», в записной тетради Достоевского 1872—1875 годов (см. выше). Сравним эти характеристики.

Печорин

(статья «Книжность и грамотность»,
1861 год)

1. «Эгоизм до самообожания и в то же время злобное самонеуважение».

2. «И все та же жажда истины и деятельности и все то же роковое *ничего делать!*»

3. «От злобы и как будто на смех, Печорин бросается в дику, странную деятельность, которая приводит его к глупой, смешной, ненужной смерти».

Русский современный человек

(записная тетрадь 1872—1875 годов)

«... безмерная гордость и безмерное самопрезирање».

«Идеал, присутствие его в душе, жажда, потребность во что верить, что обожать и отсутствие всякой веры».

«А столкновения с действительностью, где он оказывается таким смешным, таким смешным и мелочным... и ничтожным».

Эти параллели еще раз подтверждают уже высказанное В. И. Левиным в упоминавшейся выше статье «Достоевский, „подпольный парадоксалист“ и Лермонтов» и убедительно обоснованное им предположение, что Печорин явился одним из основных литературных предшественников «подпольного человека».

Наконец, для характеристики литературной генеалогии подпольного типа существенны некоторые высказывания Достоевского в «Дневнике писателя» за 1876 год. В февральском номере «Дневника» (глава I, § 1) Достоевский упоминает «разных дурных человечков, появившихся в литературных наших типах и заимствованных большею частью с иностранного». В России их очень ценили, старались подражать им в жизни, «копировали их и в этом смысле даже из кожи лезли». «Вспомните, — продолжает Достоевский, — мало ли у нас было Печоринных, действительно и в самом деле наделавших много скверностей по прочтении „Героя нашего времени“» (1926, XI, 180—181). Родоначальником «дурных человечков» в русской литературе явился, согласно Достоевскому, Сильвио из повести «Выстрел», «взятый простодушным и прекрасным Пушкиным у Байрона» (1926, XI, 181). Этих героев, по мнению Достоевского, «ценили» и «уважали» потому, что они казались людьми «прочной ненависти», в противоположность русским, людям «весьма непрочной ненависти», а эту черту, добавляет с иронией писатель, «мы всегда и особенно презирали в себе» (1926, XI, 181).

Интересно, что в этом высказывании Достоевский прямо называет байронического героя родоначальником «дурных» и «злых» «человечков» в русской литературе. Здесь ялицо все те же герои, к которым постоянно возвращается мысль Достоевского. Их литературный ряд открывает Сильвио, Печорин — характерный представитель этого типа, а замыкают ряд некоторые герои современных Достоевскому русских писателей (в черновом автографе упомянут Андрей Болконский). Эти «дурные», злые человечки тем не менее не являются, по мнению Достоевского, людьми «прочной ненависти». Почему? Мы думаем, объяснение этому нужно искать в приведенной выше характеристике «подпольного человека» из черногого предисловия к «Подростку». Очевидно, потому, что перечисленные персонажи являются представителями «мелкого самолюбия», которое «нехорошо», «дурно воспитаны», а потому могут исправиться, потому что есть прекрасные примеры. «Подпольный» так быстро не исправился бы.

3

А. Скафтымов справедливо отметил, что Достоевский констатирует в подпольном герое «сплу индивидуального самосознания в развитой человеческой личности», однако «должные и высшие проявления этой силы» писатель «усматривает и указывает не там, где подпольный человек, не в эгоистической притязательности, не в разрушительном педриятии мира и человека, а как раз на противоположном полюсе: в радости любви и самоотдания».¹⁶

Положительные идеалы Достоевского более отчетливо, чем в известной нам журнальной редакции «Записок из подполья», были выражены в доцензурном тексте повести, о чем свидетельствует его письмо к брату от 26 марта 1864 года.

«Зимние заметки о летних впечатлениях» (1863) и ряд высказываний в записной тетради 1864—1865 годов, относящихся ко времени создания «Записок из подполья», в значительной мере восполняют этот пробел и дают возможность судить о том, какой была в представлений Достоевского личность, достигшая «высочайшего,

¹⁶ А. Скафтымов. Нравственные искания русских писателей, стр. 91.

последнего развития». Подобная «сильно развитая личность», выражающая эстетический идеал писателя, неизменно противопоставляется им человеку с «разорванным сознанием» и изломанной психологией подполья. «Зимние заметки о летних впечатлениях», по времени предшествовавшие «Запискам из подполья»,¹⁷ в то же время могут служить своеобразным комментарием к этой повести,¹⁸ так как в них некоторые близкие идеи Достоевский развивает уже не от лица своего героя (когда возникают специфические трудности в выявлении позиции писателя), а от своего авторского «я».

Особенный интерес в этом отношении представляет глава VI («О буржуа»), содержащая размышления Достоевского о человеческом братстве и о путях его достижения.

«Западной личности», обладающей высокоразвитым чувством собственной индивидуальности (качество, в глазах писателя, весьма ценное), но самодовлеющей, эгоистической, не сумевшей выйти за пределы своего «я» и потому неспособной к братству, здесь противопоставлена личность, достигшая высшего духовного развития и — вследствие этого — сознательно и бескорыстно отдавшая свое «я» служению людям. «...самовольное, совершенно сознательное и никем не принужденное самопожертвование всего себя в пользу всех, — пишет Достоевский, — есть, по-моему, признак высочайшего развития личности, высочайшего ее могущества, высочайшего самообладания, высочайшей свободы собственной воли. Добровольно положить свой живот за всех, пойти за всех на крест, на костер, можно только сделать при самом сильном развитии личности. Сильно развитая личность, вполне уверенная в своем праве быть личностью, уже не имеющая за себя никакого страха, ничего не может и сделать другого из своей личности, то есть никакого более употребления, как отдать ее всю всем, чтоб и другие все были точно такими же самоправными и счастливыми личностями» (V, 79). Этическим и эстетическим идеалом подобной личности, образцом «положительно прекрасного человека» для Достоевского всегда был Христос.¹⁹ Близкое определение высокоразвитой личности находим в черновой записи Достоевского от 16 апреля 1864 года. По словам писателя, «высочайшее употребление, которое может сделать человек из своей личности, из полноты развития своего я, — это как бы уничтожить это я, отдать его целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно. И это величайшее счастье. Таким образом, закон я сливается с законом гуманизма, и в слитии оба, я и все... взаимно уничтоженные друг для друга, в то же самое время достигают и высшей цели своего индивидуального развития...»²⁰

По мысли Достоевского, болезнь человеческой разобщенности, крайнего индивидуализма личности, ее неспособности к служению общественным интересам — это, прежде всего, болезнь западная, распространенная в Европе. В России этой болезнью страдают представители «культурного слоя», увлеченные «западническими» идеями, порвавшие кровные связи с родной «почвой», народными идеалами и верованиями.

Начала истинного братства, «всечеловечность», «всемирную отзывчивость», стремление к единению с другими народами Достоевский находил в русском народе, который, по мнению писателя, сумел сохранить свои высокие идеалы и пронести их нетронутыми через века бедствий и страданий.

Возвращение на народную почву, к народу, единение с ним, преклонение перед народной «правдой» — вот, по Достоевскому, первостепенная задача, которая стоит перед русскими интеллигентами, этими «блудными детьми, двести лет не бывшими дома» (1926, XI, 186).

4

Затрагивая в той или иной связи проблему «лишнего человека», трудно обойти молчанием Тургенева, в творчестве которого эта проблема занимала ведущее место на протяжении почти двух десятилетий, начиная с некоторых рассказов из «Записок охотника».

¹⁷ По мнению Е. И. Кийко, замысел «Записок из подполья» определился, вероятно, уже в конце 1862 года, т. е. в период работы над «Зимними заметками» (V, 374).

¹⁸ Идею связь между обоими произведениями отмечали исследователи — см. упоминающуюся выше статью А. Скафтымова и комментарий Е. И. Кийко к «Запискам из подполья».

¹⁹ См.: Н. И. Пруцков. Достоевский и христианский социализм. В кн.: Достоевский. Материалы и исследования, I. Изд. «Наука», Л., 1974, стр. 58—82.

²⁰ «Литературное наследство», т. 83, 1971, стр. 173; ср. в черповике несущественной статьи «Социализм и христианство» (1864): «Достигнуть полного могущества сознания и развития, вполне сознать свое я — и отдать это все самовольно для всех... быть властелином и хозяином даже себя самого, своего я, пожертвовать этим я, отдать его — всем. В этой идее есть нечто неотразимо-прекрасное, сладостное, неизбежное и даже необъяснимое» (там же, стр. 248).

В ряду образов «лишних людей», богато и разносторонне разработанных Тургеневым, встречаются не только «антигерои» рассказов «Гамлет Щигровского уезда» (1848) и «Дневник лишнего человека» (1850), обнаруживающие глубокое психологическое родство с «подпольным парадоксалистом»,²¹ но и вызывающий искреннее сочувствие читателей просветитель Рудин, овеванный ореолом «скитальничества», а также своеобразный славянофил и «почвенник» Лаврецкий, о котором с большой симпатией отзывался Достоевский.

В 1860 году одновременно были опубликованы роман «Накануне» и статья «Гамлет и Дон-Кихот», явившаяся своеобразным авторским комментарием к роману. Глубокая связь идейно-философской проблематики статьи о Гамлете и Дон-Кихоте с последующим творчеством писателя в настоящее время общепризнана.²²

Для нас сейчас важно подчеркнуть следующее: в этой статье Тургенев как бы подвел итог своим многолетним раздумьям о типе «лишнего человека» в России, его общественно-историческом значении и эволюции.

В своем отношении к героям Шекспира и Сервантеса Тургенев не был беспристрастным и строго объективным. По меткому замечанию А. Горнфельда, его «характеристика сплошь боевая; в изображении Гамлета он яростно нападал, в изображении Дон-Кихота — энергично защищал, — а в увлечении борьбы неизбежны преувеличения.»²³

В «темных сторонах» гамлетовской природы писатель, как это справедливо отмечали исследователи, критиковал прежде всего недостатки, свойственные поколению «лишних людей» в России с их эгоизмом, усиленной рефлексией и неспособностью к активному общественному служению. В русских условиях накануне реформ, когда на повестку дня вставали большие национальные проблемы, требовавшие незамедлительного решения, Тургенев уже отчетливо видел историческую обреченность дворянской интеллигенции и обратился в поисках нового активного героя к разночинной среде. В романе «Накануне» писатель отразил насущную потребность России в «сознательно-героических натурах»,²⁴ в деятелях, которые были в его представлении какими-то своими психологическими чертами сродни Дон-Кихоту. Отсюда апофеоз героя Сервантеса.

Мы коснемся статьи «Гамлет и Дон-Кихот» (а отчасти и идейно связанного с ней романа «Накануне») лишь в той мере, в которой это необходимо для установления типологических связей между «подпольным» и «лишним человеком», а также для сравнительной характеристики этического идеала Достоевского и Тургенева начала 1860-х годов, как он вырисовывается в рассматриваемых нами произведениях обоих писателей. Речь идет, таким образом, о «русском», злободневном истолковании статьи, связанном с отражением в тургеневской концепции Гамлета основных черт психологического облика русских «лишних людей» 1850-х годов, а в концепции Дон-Кихота — искомых качеств, необходимых, по мнению писателя, русскому деятелю.

В основе деления людей на Гамлетов и Дон-Кихотов, согласно концепции Тургенева, лежит их отношение к идеалу, т. е. к тому, «что они почитают правдой, красотой, добром» (Т, VIII, 172). Для всех людей этот идеал находится либо вне их (Дон-Кихоты), либо в них самих (Гамлеты), иными словами, «либо собственное „я“ становится на первом месте, либо нечто другое, признанное им за высшее»

²¹ См. упоминавшуюся выше статью Г. А. Бялого «О психологической манере Тургенева (Тургенев и Достоевский)». Глубокая внутренняя связь между «подпольным человеком» и упомянутыми выше персонажами Тургенева была в свое время замечена Н. Н. Страховым, который писал: «Отчуждение от жизни, разрыв с действительностью... эта язва, очевидно, существует в русском обществе. Тургенев дал нам несколько образов людей, страдающих этою язвою; таковы его „Лишний человек“ и „Гамлет Щигровского уезда“... Г-н Ф. Достоевский, в параллель тургеневскому Гамлету, написал с большою яркостью своего *подпольного* героя...» («Отечественные записки», 1867, № 2, «Наша изящная словесность», стр. 555).

²² См.: Н. Л. Бродский. Тургенев в работе над романом «Накануне». В кн.: «Свпток», № 2. М., 1922, стр. 81—86; Г. Бялый. Тургенев и русский реализм. «Советский писатель», М.—Л., 1962, стр. 143—145; Ю. Д. Левин. Статья И. С. Тургенева «Гамлет и Дон-Кихот». В кн.: Н. А. Добролюбов. Статьи и материалы. Горький, 1965, стр. 122—163; Л. М. Лотман. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. Изд. «Наука», Л., 1974, стр. 5—18.

²³ А. Г. Горнфельд. Боевые отклики на мирные темы. Изд. «Колос», Л., 1924, стр. 19.

²⁴ В письме к И. С. Аксакову от 13 (25) ноября 1859 года Тургенев разъяснил, что в основу «Накануне» «положена мысль о необходимости *сознательно-героических натур*... для того, чтобы дело подвинулось вперед» (И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах, Письма в тринадцати томах, т. III, Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 368). Далее ссылки на академическое издание сочинений Тургенева приводятся в тексте с обозначением буквы «Т» и указанием тома и страницы.

(Т, VIII, 173). Гамлеты, по мысли Тургенева, в жизни встречаются гораздо чаще, чем Дон-Кихоты; «но и Дон-Кихоты не перевелись» (Т, VIII, 172). Приведем тургеневскую характеристику Гамлета.

«Что же представляет собою Гамлет? Анализ прежде всего и эгоизм, а потому безверие. Он весь живет для самого себя, он эгоист... Но это я, в которое он не верит, дорого Гамлету. Это исходная точка, к которой он возвращается беспрестанно, потому что не находит ничего в целом мире, к чему бы мог прилепиться душою; он скептик — и вечно возится и носится с самим собою; он постоянно занят не своей обязанностью, а своим положением. Сомневаясь во всем, Гамлет, разумеется, не падит и самого себя; ум его слишком развит, чтобы удовлетвориться тем, что он в себе находит: он сознает свою слабость, но всякое самосознание есть сила; отсюда проистекает его ирония, противоположность энтузиазму Дон-Кихота. Гамлет с наслаждением, преувеличенно бранит себя, постоянно наблюдая за собою, вечно глядя внутрь себя, он знает до тонкости все свои недостатки, презирает их, презирает само себя — и в то же время, можно сказать, живет, питается этим презрением. Он не верит в себя — и тщеславен; он не знает, чего хочет и зачем живет, — и привязан к жизни... Но не будем слишком строги к Гамлету: он страдает — и его страдания и больнее и язвительнее страданий Дон-Кихота. Того бьют грубые пастухи, освобожденные им преступники; Гамлет сам наносит себе раны, сам себя терзает; в его руках тоже меч: обоюдострый меч анализа» (Т, VIII, 174—176).

Эту психологическую характеристику, как уже отмечали исследователи, в полной мере можно отнести к измельчавшим представителям гамлетовского типа — российским провинциальным «гамлетикам, грызунам, самоедам», блестяще представленным ранее Тургеневым в лице Гамлета Щигровского уезда (само название рассказа указывает на пародийное снижение образа его героя).

Обратим внимание читателя на близость тургеневской характеристики Гамлета — «лишнего человека» авторским истолкованиям «подпольного человека». Здесь налицо основной комплекс психологии «подполья»: крайний эгоизм и эгоцентризм, безверие, скептицизм, гордость, неспособность к делу, отсутствие идеалов и цели в жизни (полная невозможность «прилепиться душою» к чему-нибудь, помимо собственного «я») и в то же время — в силу строгого самоанализа — презрение к себе (ср. у Достоевского: «безмерная гордость и безмерное самопрезирание»), способность испытывать своеобразное наслаждение от сознания собственной недостаточности (Тургенев называет эту черту «язвительной потехой самобичевания») и т. д.

Подобное сходство объясняется прежде всего тем фактом, что объектом художественного изображения у обоих писателей явилось одно и то же историческое явление, а именно: вырождение, измельчание и опошление значительной части русской интеллигенции, порвавшей связи с «живой жизнью», народом и погрузившейся в бесцельное «самоковыряние». Однако это явление писатели изображали по-разному, в соответствии с особенностями своего мировоззрения и художественного видения мира.

Подпольный человек — это, по существу, «лишний человек», дошедший в крайнем, преобладающем развитии своих отрицательных черт до «последней стены», за которой или окончательный нравственный распад личности, или чудо воскрешения к «живой жизни». Разумеется, даже самые непривлекательные представители «лишних людей» в изображении Тургенева никогда не доходили до такого предельного нравственного падения, как герой «подполья», никогда не утрачивали окончательно ни человечности, ни благородства.

Характерно, что отрицательные черты представителей русского «культурного слоя» ассоциировались в художественном мышлении Тургенева с «гамлетизмом» (в котором писатель выделял в применении к «лишним людям» прежде всего эгоизм, усиленную рефлексию и безволие), а у Достоевского — с «байронизмом» (в связи с психологией «подполья» особую роль здесь приобрели, наряду с эгоизмом и усиленной рефлексией, крайний индивидуализм, демонизм, гордое противопоставление себя миру). Поэтому, если Тургенев, сознававший также положительные качества «лишних людей», грустно констатировал их общественную бесплезность в современных русских условиях, то Достоевский, как бы прозревая завтрашний день в потенциальных возможностях явления, предупреждал о той угрозе, которую нес обществу «подпольный человек».

В тургеневской характеристике Дон-Кихота, которую мы приводим ниже, отразилась тоска писателя-гражданина по цельному героическому национальному характеру, кровно связанному со своей «землей» и народом, способному сознательно посвятить свою жизнь деятельному общественному служению. Тургенев видит в Дон-Кихоте прежде всего «высокое начало самопожертвования, только схваченное с комической стороны» (Т, VIII, 172).

«Что выражает собою Дон-Кихот?.. Веру прежде всего; веру в нечто вечное, незбылемое, в истину, одним словом, в истину, находящуюся *вне* отдельного человека, но легко ему дающуюся, требующую служения и жертв, но доступную постоянству служения и силе жертвы. Дон-Кихот проникнут весь преданностью к идеалу, для которого он готов подвергаться всевозможным лишениям, жертвовать

жизнью; самую жизнь свою он ценит настолько, насколько она может служить средством к воплощению идеала, к водворению истины, справедливости на земле. . . Жить для себя, заботиться о себе — Дон-Кихот почел бы постыдным. Он весь живет (если так можно выразиться) вне себя, для других, для своих братьев, для истребления зла, для противодействия враждебным человечеству силам — волшебникам, великанам, т. е. притеснителям. В нем нет и следа эгоизма, он не заботится о себе, он весь самопожертвование — оцените это слово! — он верит, верит крепко и без оглядки. Оттого он бесстрашен, терпелив, довольствуется самой скудной пищей, самой бедной одеждой: ему не до того. Смиранный сердцем, он духом велик и смел. . . Дон-Кихот энтузиаст, служитель идеи и потому обвеян ее сияньем» (Т, VIII, 173—174).

Обратим внимание на те положительные черты Дон-Кихота, которые выделяет Тургенев в своей характеристике. К их числу принадлежат вера в истину, идеал, способность ради них на любые жертвы, непреклонная воля к достижению цели, полное отсутствие эгоизма и тщеславия, кротость, бесстрашие, «крепость нравственного состава».

Высокие нравственные качества тургеневского Дон-Кихота присущи также (наряду с развитым сознанием) той личности, достигшей высшего духовного развития, о которой мечтал Достоевский и которая была этическим и эстетическим идеалом писателя. Черты этой личности Достоевский отчасти воплотил в своем замысле «положительно прекрасного человека» — князе Мышкине, который, подобно Дон-Кихоту в представлении Тургенева, «смиранный сердцем», но «духом велик и смел». Напомним, что наряду с образом Христа (евангельского и ренановского) Дон-Кихот Сервантеса явился одним из литературных прообразов князя Мышкина.²⁵ По всей вероятности, Достоевский, создавая своего Мышкина, не прошел мимо и тургеневской характеристики Дон-Кихота.

Нельзя не заметить близости нравственного идеала обоих писателей, видевших его, в первую очередь, в личности, олицетворяющей альтруистическое начало, в личности, способной к полному отречению от эгоизма и бескорыстному самопожертвованию ради других — «для своих братьев, для истребления зла, для противодействия враждебным человечеству силам» (Т, VIII, 174). Этот идеал у Тургенева, в отличие от Достоевского, был связан не с христианским, а с просветительским гуманизмом.²⁶

Дон-Кихот не был для Тургенева эстетическим идеалом. В представлении писателя этот герой отличался умственной ограниченностью и узостью (чего нельзя сказать о Гамлете), присущими людям, слепо и безоглядно преданным единой цели; был мало образован и лишен эстетического, художественного начала. Тургенев не находил в современной ему русской жизни личности, которая соединила бы в себе положительные качества Гамлета и Дон-Кихота. Одну из «трагических сторон человеческой жизни» Тургенев видел в этом разъединении мысли и воли: «для дела нужна воля, для дела нужна мысль; но мысль и воля разъединились и с каждым днем разъединяются более» (Т, VIII, 183).

Пессимистическая концепция Тургенева о трагическом разъединении мысли и воли, вытекавшая из его антитезы Гамлет — Дон-Кихот, получила, как мы думаем, пародийное заострение в рассуждениях «подпольного парадоксалиста», который противопоставляет «ретортного», т. е. «усиленно сознающего, а потому бездейственного», человека «естественному», т. е. ограниченному деятелю. «... Умный человек и не может серьезно чем-нибудь сделаться, — заявляет «подпольный», стремясь оправдать свою «инерцию, то есть сознательное сложа-руки-сиденье». — Да-с, умный человек девятнадцатого столетия должен и нравственно обязан быть существом по преимуществу бесхарактерным; человек же с характером, деятель, — существом по преимуществу ограниченным» (V, 100). По мнению героя «подполья», «все непосредственные люди и деятели» деятельны лишь вследствие своей тупости и ограниченности, так как они «ближайшие и второстепенные причины за первоначальные принимают», в то время как у человека, «усиленно сознающего», «всякая первоначальная причина тотчас же тащит за собою другую, еще первоначальнее...» (V, 108).

«Естественный человек», по мнению «подпольного парадоксалиста», мстит потому, что для этого нашел «первоначальную причину», основание, т. е. справедливость. Подобные основания у «подпольного» тотчас же улетучиваются, поэтому он и не может действовать. Аналогично этому рассуждению мы находим в статье Тургенева. Гамлет с его тонким скептическим умом никогда не принял бы ветряные мельницы за злых великанов. Но зато он не напал бы на них и в том случае, если бы они существовали в действительности. «... Мы полагаем, — замечает Тур-

²⁵ Ср. восторженный отзыв Достоевского о романе Сервантеса в «Дневнике писателя» за 1877 год (сентябрь, глава II, § 1).

²⁶ Разумеется, представление о передовом русском деятеле у «западника» Тургенева было иным, чем у «почвенника» Достоевского, и связывалось с идеями широкой европеизации России, необходимости творческого заимствования ею лучших достижений западной цивилизации, просвещения народа интеллигенцией.

генов, — что если бы сама истина предстала воплощенной перед его глазами, Гамлет не решился бы поручиться, что это точно она, истина» (Т, VIII, 178).

Далее. «Подпольный парадоксалист», презирая «непосредственного человека»-деятеля за его ограниченность и в то же время в глубине души завидуя ему, отмечает, что «ретортный человек» «до того иногда пасует перед своим антитезом, что сам себя, со всем своим усиленным сознанием, добросовестно считает за мышь, а не за человека» (V, 104). В данном высказывании мы усматриваем пародийный намек на взаимоотношения между «лишними людьми» и «деятелем» в романе Тургенева «Накануне», имеющим, как отмечалось выше, глубокую идейно-философскую связь со статьей «Гамлет и Дон-Кихот».

Ученый Берсенеv и художник Шубин признают себя «лишними», бесполезными людьми, отдавая должное тому героическому началу в Инсарове, которого они сами лишены, и смиряются перед выбором Елены. Иными словами, они «пасуют» перед Инсаровым. Напомним ту язвительную и вместе с тем не лишенную меткой наблюдательности характеристику, которую дает Инсарову Шубин: «Талантов никаких, поэзии нема, способностей к работе пропашь, память большая, ум не разнообразный и не глубокий, но здравый и живой; сушь и сила... Сушь, сушь, а всех нас в порошок стереть может. Он с своею землею связан — не то, что наши пустые сосуды, которые ластятся к народу: влейся, мол, в нас, живая вода!» (Т, VIII, 60).²⁷

В заключение отметим следующее. Тип «подпольного человека», свидетельствующий о новом, диалектически усложненном представлении Достоевского о человеческой личности, характерном для творчества писателя послекаторжного периода, возник не на голом месте, а был подготовлен предшествовавшим развитием русской литературы XIX века. Поэтому задача художественного развенчания этого типа, которую поставил перед собой Достоевский, была для него во многом облегчена его литературными предшественниками. Речь идет прежде всего о Пушкине,²⁸ Лермонтове и Тургеневе, подвергших «лишних людей» суровому и беспристрастному суду за их эгоизм, бездействие и отрыв от народа.

Во второй половине 1850-х—начале 1860-х годов проблема «лишних людей», обусловленная поисками русской литературой нового, действенного героя, была, как это отмечалось выше, в центре внимания революционно-демократической критики, решавшей ее с иных идеологических позиций.

Разумеется, весь разнородный жизненный и литературный материал получил в художественном сознании автора «Записок из подполья» сложное и своеобразное преломление. Достоевский не только следовал традиции, но и пародийно заострял, переосмыслил художественные образы, идеи, ситуации, встречавшиеся в произведениях других авторов, а также нередко прибегал к прямой и скрытой полемике со своими идейными антагонистами.

²⁷ Еще один пример. «Подпольный парадоксалист» сравнивает деятеля с взбесившимся быком, который, наклонив вниз рога, «так и прет прямо к цели» (V, 103). Возможно, что это сравнение также пародийно связано с «Накануне». Напомним, каким выглядит герой, деятель в ядовитой характеристике Шубина: «...герой не должен уметь говорить: герой мычит, как бык; зато двинет рогом — стены валятся. И он сам не должен знать, зачем он двигает, а двигает. Впрочем, может быть, в наши времена требуются герои другого калибра» (Т, VIII, 60—61). Эта характеристика вызывает в памяти описание статуэтки Шубина, представлявшей Инсарова в виде барана, «поднявшегося на задние ножки и склоняющего рога для удара. Тупая важность, задор, упрямство, неловкость, ограниченность так и отпечаталась на физиономии „супруга овец тонкорунных“, а между тем сходство было до того поразительно, несомненно, что Берсенеv не мог не расхохотаться» (Т, VIII, 99).

²⁸ В «Зимних заметках о летних впечатлениях» Достоевский с восхищением писал, что Пушкин «художнической силой от своей среды отрешился и с точки народного духа се в Онегине великим судом судил» (V, 52).

И. Л. ВОЛГИН

ДОСТОЕВСКИЙ И РУССКОЕ ОБЩЕСТВО

(«ДНЕВНИК ПИСАТЕЛЯ» 1876—1877 ГОДОВ В ОЦЕНКАХ СОВРЕМЕННОКОВ)

В наших предыдущих работах были рассмотрены основные моменты издательской истории «Дневника писателя» 1876—1877 годов.¹ Однако история эта остается неполной без реконструкции двух важнейших ее звеньев: 1) взаимоотношений между моножурналом Достоевского и современной ему прессой; 2) отношения к «Дневнику» его собственных читателей. Проблема, обозначенная в заголовке статьи, специально никогда не ставилась. Мы сосредоточим внимание лишь на одном ее аспекте, а именно — на отношении русского общественного мнения к «Дневнику» в целом, т. е., прежде всего, как к изданию. При этом нас особенно интересует вопрос о связи метода «Дневника» с его направлением.

Следует добавить, что ни отзывы прессы о «Дневнике писателя», ни вызванные им читательские отклики никогда специально не изучались, и в литературе практически отсутствуют ссылки на эти источники.

1. О направлении «Дневника писателя». «Дневник» и русская пресса

В кругах литературных уже сами объявления о выходе «Дневника писателя» были встречены весьма скептически. Вс. Соловьев свидетельствует: «На вечере у Якова Петровича Полонского, у которого обыкновенно можно было встретить представителей всевозможных редакций, людей самых различных взглядов, я выслушал с разных сторон заранее подписанный приговор „Дневнику писателя“. Решали так, что издание непременно лопнет, что оно никого не заинтересует. Говорили:

— Он, наверное, начнет опять о Белинском, о своих воспоминаниях. Кому это теперь нужно, кому интересно!?

— Ну, а если он начнет о вчерашнем и сегодняшнем дне? — спрашивал я.

— В таком случае еще того хуже... что он может сказать?! он будет бредить!..»²

Знаменитое словечко «брехать» было произнесено еще до выхода «Дневника». Более того: известие о будущем издании вызывает хихиканье.

8 января 1876 года в «Петербургской газете» под рубрикой «Листки из дневника Ивана Александровича Хлестакова» появилось следующее: «...моим примером увлекся такой известный романист, как г. Достоевский, и, вероятно, соблазненный успехом моего „дневника“, будет ежемесячно сам издавать „Дневник писателя“, заявляя в газетах: „одним, дескать, пером все это писать буду...“. Значит, что кроме „вещих чернильниц“ есть еще вечные перья. Надо запастись!..»³

В «Афоризмах и заметках Козьмы Пруtkова-младшего» неизвестный автор⁴ продолжает упражняться в остроумии: «Нынче немного даже охотников вести дневники и летописи текущих событий. Никому нет охоты следить и наблюдать за современниками и сохранять сказания о них для потомства. Кажется, с Ф. М. Достоевским мы являемся последними могикинами».⁵

И, наконец, в номере от 20 января за подписью Шапка-невидимка (И. А. Вапков): «Когда почтенный Ф. М. Достоевский навел меня на мысль завести периодический „Дневник“...» и т. д.⁶

Еще не вышло ни одного номера «Дневника», а «Петербургская газета» трижды успела в самом развязном тоне прокомментировать намерение Достоевского. Авторы «Дневника» настойчиво влекут в одну компанию с Хлестаковым и другими не менее колоритными персонажами. Правда, «солидная» пресса пока храпит молчание.

31 января 1876 года «Дневник писателя» стал реальностью. Его появление произвело сенсацию в журнальном мире. К удивлению многих коллег Достоевского, их мрачные прогнозы не подтвердились.

«Говорят, что первый номер очень хорошо разошелся, — писал в «СПб. ведомостях» П. Боборыкин, — я этому искренне обрадовался, хотя и не нашел в содержа-

¹ И. Л. Волгин. 1) Достоевский и царская цензура (К истории издания «Дневника писателя»). «Русская литература», 1970, № 4; 2) Редакционный архив «Дневника писателя» (1876—1877). «Русская литература», 1974, № 1.

² «Исторический вестник», 1881, № 4, стр. 843.

³ «Петербургская газета», 1876, № 5, 8 января.

⁴ По-видимому, Дм. Минаев (см.: И. Ф. Масапов. Словарь псевдонимов, т. IV. М., 1960, стр. 315). В дальнейшем псевдонимы раскрываются без ссылок на это издание.

⁵ «Петербургская газета», 1876, № 8, 13 января.

⁶ Там же, № 13, 20 января.

нии почти ничего сколько-нибудь ценного в моих глазах. Но я рад факту, показывающему, что можно писателю появляться периодически без посредничества предпринимателей журнального или книжного дела».⁷

Характерно, что в первых откликах прессы подчеркивается именно этот момент. Стремление Достоевского обрести *издательскую независимость* вызывает, по-видимому, всеобщее сочувствие.

«Счастливая мысль пришла Ф. М. Достоевскому! — восклицал в «Голосе» Г. К. Градовский. — В его „Дневнике писателя“ нельзя не видеть попытки эмансипироваться от издателей и редакций. Чем виноват г. Достоевский, если он настолько оригинален, что не подходит вполне ни под одну из рамок, предоставляемых существующими периодическими изданиями русскому писателю?»⁸

Далее Градовский делает следующее любопытное замечание, понятное, видимо, лишь весьма осведомленным читателям: «Редакция „Русского вестника“ хочет его сокращать и исправлять для эксплуатации в своих узких интересах (очевидно, намек на изъятие из «Бесов» так называемой «исповеди Ставрогина», — И. В.)... другие редакции не решаются поместить произведение г. Достоевского, не сопроводив его разными оговорками, одинаково неприятными и для них, и для писателя (очевидно, имеются в виду редакционные примечания к «Подростку» в «Отечественных записках», — И. В.). При таких условиях г. Достоевский скорее и настойчивее многих других писателей должен был почувствовать необходимость найти исход из того прокрустова ложа, в которое мы вкладываем русскую мысль».⁹

Вс. Соловьев высказывает в «Русском мире» очень схожие мысли: «...большинство наших литературных представителей из русских писателей превратилось в писателей известных журналов. Журналы стянули к себе все силы, и вне журналов писательская деятельность представляется невозможной».¹⁰

Вс. Соловьев особо подчеркивает идейную самобытность Достоевского и непринадлежность писателя ни к одному из литературных лагерей: «Он писал и в „Русском вестнике“, и в „Гражданине“, и в „Отечественных записках“ — журналах с различными направлениями — и никогда не делал ни малейшей уступки духу литературной партии, всегда оставался самим собой, чрезвычайно искренним и безупречно честным писателем, стоящим выше всяких личных интересов».

Соловьева радует то обстоятельство, что отныне «Достоевский начинает не стесняемый ничьею хозяйской рукой беседовать с русским обществом».¹¹

Как видим, консервативный «Русский мир» сходится с либеральными «СПб. ведомостями» и либеральным «Голосом» в положительной оценке самого факта издания «Дневника». В попытке писателя освободиться от редакционной и издательской опеки усматривают важный общественный прецедент.

Правда, о содержании первого номера газетные критики высказываются гораздо осторожнее. Боборыкин, как мы помним, не нашел в нем «ничего ценного». Скабичевский, заявив в «Биржевых ведомостях», что «самую животрепещущей новостью является, конечно, „Дневник писателя“», тут же оговаривается: «Но новость ли это, полно? С внешней стороны это, конечно, новость... Но, с другой стороны, по содержанию, подумайте, какая же это новость? Разве мы не знакомы давно уже были с „Дневником писателя“ на страницах „Гражданина“ и чем же настоящий „Дневник писателя“ отличается от него? — Решительно ничем».¹²

Таким образом, Скабичевский воспринимает выход в свет самостоятельного «Дневника» как простое возрождение рубрики, некогда существовавшей в «Гражданине». Не сомневается он и в идейной преемственности нового издания.

Однако, высказав сторяча подобное мнение, Заурядный читатель вынужден был убедиться, что он остался в полном одиночестве. Ни одна газета не рискнула связать новый «Дневник» с традицией «Гражданина». Наоборот, большинство обозревателей как раз подчеркивают непохожесть нового издания на его одноименного предшественника.

Г. К. Градовский (сам, кстати, бывший редактор «Гражданина») отмечал в «Голосе»: «Г. Достоевский отряхнул от себя тот мусор грубого ханжества и шарлатанства..., которые сквозят в самых патетических местах журнала-газеты и которые бросали невыгодную тень на некоторые статьи его прежнего „Дневника“. Нынешний „Дневник писателя“ читается с удовольствием».¹³

«Во всяком случае, — приходил к заключению критик «Нового времени», —

⁷ «СПб. ведомости», 1876, № 39, 8 февраля. П. Боборыкин. Воскресный фельетон.

⁸ «Голос», 1876, № 39, 8 февраля. Листок. Подпись: Гамма.

⁹ Там же.

¹⁰ «Русский мир», 1876, № 38, 8 февраля. Современная литература. Подпись: Вс. С.—в.

¹¹ Там же.

¹² «Биржевые ведомости», 1876, № 36, 6 февраля. Мысли по поводу текущей литературы. Подпись: Заурядный читатель.

¹³ «Голос», 1876, № 39, 8 февраля.

приятно и то, что в первом выпуске „Дневника писателя“ нет никаких скверностей и пошлостей в духе и жанре „Гражданина“ и кн. Мещерского...»¹⁴

Но, может быть, газетные критики все же обманулись и прав был Скабичевский, усмотревший в новом «Дневнике» черты прежнего «Гражданина»?

С. А. Венгеров, обзвывая в июне 1876 года уже *пять* выпусков «Дневника», возвращается к кругу все тех же ассоциаций: «Многим был памятен отдел, веденный тем же г. Достоевским под тем же названием в „Гражданине“, и нельзя сказать, чтобы эти воспоминания умалили сомневающееся настроение. Но уже с первого выпуска „Дневника“ всякие сомнения рассеялись, и успех его все более и более упрочивался». Венгеров приходил к заключению, что «в „Дневнике писателя“ русская журналистика приобрела орган, заслуживающий всякого уважения», и желал Достоевскому «продолжать свое издание *в том же духе и направлении*» (курсив наш, — *И. В.*)¹⁵

«Вообще г. Достоевский начал свой журнал необыкновенно счастливо, — замечает в «Голосе» Г. А. Ларош, — в каждом номере было хоть что-нибудь оригинальное, умное и интересное, а нередко мелькали и настоящие художественные странички».¹⁶

Наиболее внимательные критики сразу же отметили принципиальные отличия «дневниковой прозы» Достоевского от избитых форм традиционного журнализма. «Содержание „Дневника“ публицистическое, — констатирует Венгеров. — Но как далеко оно от того, что у нас называется публицистикой!»¹⁷

«„Дневник“ г. Достоевского уже тем полезен, — подчеркивает Градовский, — что заставляет *думать* читателя. Это, пожалуй, далеко не всем нравится».¹⁸ Схожие суждения высказывает в «Русском мире» и Вс. Соловьев: «Право, после всех наших журнальных выкрикиваний, после всяких натянутых, насильственно-вымученных и утомительно-скучных фельетонных *causeries*,¹⁹ такой „новый фельетон“ представляется отрадной неожиданностью...»²⁰

«Как бы то ни было, но, судя по первому выпуску, „Дневник“ г. Достоевского обещает быть весьма почтенным, полезным и замечательным изданием, — присоединялся к мнению большинства Заурядный читатель».²¹

Итак, можно сделать вывод, что дебют «Дневника» вызвал вполне благожелательные отклики со стороны ведущих петербургских газет — вне зависимости от их идейной окраски. И Достоевский не преминул отметить это немаловажное обстоятельство: «...хорошо или не хорошо, что я всем угодил? Дурной или хороший это признак? Может быть, ведь и дурной? А, впрочем, нет, зачем же, пусть лучше это будет хороший, а не дурной признак, на том и остановлюсь».²²

В словах этих, впрочем, крылась некая усмешка.

* * *

Отметив благожелательность прессы, автор «Дневника» как бы между прочим роняет: «Если и была литературная брань, то незаметная».²³ Достоевский умышленно не вдавался в подробности. Нарочито пренебрежительной оговоркой он как бы освобождал себя от необходимости вести мелочную полемику.

Между тем «литературная брань» была не столь уж незначительной. 3 февраля 1876 года в «Петербургской газете», которая, как мы помним, на протяжении целого месяца не оставляла «Дневник» своим вниманием, появились следующие стихи Дм. Минаева:

Вот ваш «Дневник»... Чего в нем нет?
И гениальность, и юродство,
И старческий, недужный бред,
И чуткий ум, и сумасбродство,
И день, и ночь, и мрак, и свет.
О, Достоевский плодовитый!
Читатель, вами с толку сбитый,
По «дневнику» решил, что вы —
Не то художник даровитый,
Не то блаженный из Москвы.²⁴

¹⁴ «Новое время», 1876, № 37, 8 февраля. Наброски и недомолвки. Подпись: Буква <И. Ф. В а с и л е в с к и й>.

¹⁵ Там же, № 107, 17 июня. Литературные очерки. Искренняя откровенность. Подпись: Фауст Шигровского уезда.

¹⁶ «Голос», 1876, № 152, 3 июня. Литература и жизнь. Подпись: Л. <Л а р о ш>.

¹⁷ «Новое время», 1876, № 107, 17 июня.

¹⁸ «Голос», 1876, № 39, 8 февраля.

¹⁹ *Causeries* (фр.) — болтовня, пустой разговор.

²⁰ «Русский мир», 1876, № 38, 8 февраля.

²¹ «Биржевые ведомости», 1876, № 36, 6 февраля.

²² «Дневник писателя», 1876, февраль. О том, что все мы хорошие люди...

²³ Там же.

²⁴ «Петербургская газета», 1876, № 23, 3 февраля. Подпись: О<бщий> Др<уг>.

Но вот что любопытно: *первый* номер моножурнала Достоевского вовсе не дает оснований для таких размашистых определений!

О чем говорится в первом «Дневнике»? В нем еще совершенно отсутствуют так называемые «политические статьи», нет там и ни одного из тех «вселенских проществ», которыми порой изобилуют позднейшие выпуски. Это своего рода проба пера, приступ к теме, настройка тона — то, что мы сейчас назвали бы «потоком сознания». И если в первом «Дневнике» еще можно, пожалуй, усмотреть блестящие гениальности, то уж об «юродстве» говорить как будто бы не приходится.

Следует поэтому предположить, что язвительная эпиграмма Дм. Минаева была вызвана не только и не столько *содержанием* первого номера «Дневника», сколько причинами более общего порядка. Подспудно существующее (заведомое!) недоверие к автору «Бесов» и бывшему редактору «Гражданина» как бы проецируется на его ближайшую публицистическую деятельность.

Помимо этого, критиков настораживает самый *тон* «Дневника», нарушение так называемых литературных приличий, интимно-доверительное, «домашнее» обращение автора к читателям. «Недостает только, — возмущалась «Петербургская газета», — чтобы по поводу кроненбергского дела г. Достоевский рассказал, как, возвращаясь поздно из типографии, он не мог найти извозчика и потому промокнул ноги, переходя через улицу, отчего опасается получить насморк и проч.»²⁵

Достоевский рассказал о другом. Касаясь процесса Кроненберга, обвиненного в истязании своей семилетней дочери, писатель вспомнил, как в Сибири, в госпитале, а арестантских палатах, ему, Достоевскому, приходилось видеть окровавленные спины каторжников, прогнанных сквозь строй.

Несомненно, это было очень «лично». Суворин, например, тоже писал в «Новом времени» от первого лица, но у него не было и не могло быть подобных воспоминаний. Здесь была важна не только *форма* обращения к читателю, но и *личность* того, кто обращался. Вводя в идейно-художественную структуру «Дневника» — в качестве работающих элементов — сугубо личные, частные мотивы, Достоевский осуществлял принципиальную художественную задачу.

Итак, — подчеркнем это еще раз — «литературную брань» вызывает пока не столько содержание «Дневника», сколько его *форма*.

... Г. Достоевский, — назидательно замечает рецензент «Иллюстрированной газеты», — доказал уже свою неспособность быть хорошим фельетонистом... Самый язык его не отличается необходимой для этого легкостью, а, напротив, полон тяжеловесными оборотами и неуклюжими, часто грубыми выражениями. *Остроумия в нем нет ни малейшего*» (курсив наш, — И. В.)²⁶

Между тем остроумие — одно из неотъемлемых качеств «Дневника». Без учета этого обстоятельства он вообще не может быть понят. И, конечно, ближе к истине был Вс. Соловьев, так охарактеризовавший публицистическую манеру Достоевского: «Это живой разговор человека, переходящий с предмета на предмет, разговор своеобразный и увлекательный, где иногда, под формою шутки, скользят серьезные мысли. Немало остроумных и тонких замечаний, и все это просто и искренне, на всем лежит печать ума и таланта».²⁷

Достоевский приучал читателя к такой форме изложения, которая по своей сути была глубоко ироничной. Недаром рецензент «Одесского вестника» замечает с некоторым удивлением: «Там, где французский фельетонист рассказывает и отчасти балагурит, — русский фельетонист рассуждает, возбуждает и разрешает довольно серьезные вопросы, — хотя по временам также балагурит».²⁸

«Зато г. Достоевский остроумен, да еще как!» — восклицает Ларош. Сравнивая смех Достоевского со смехом Мольера, Свифта и Гоголя, рецензент приходит к выводу, что «такой веселости у автора „Мертвого дома“ нет, но злого сарказма много».²⁹ «Исключительность, — подчеркивает Ларош в другом своем обзоре, — нисколько не мешает г. Достоевскому быть превосходным фельетонистом».³⁰

Итак, в публичных оценках «Дневника» можно заметить известный разбой. Зачастую одни и те же издания то хвалят, то ругают «Дневник» — в зависимости от личных вкусов и пристрастий своих рецензентов. Но при этом ни один печатный орган не пытается осознать «Дневник писателя» как *целостное*, исторически обусловленное общественное явление. Впрочем, вряд ли следует упрекать в этом газетных критиков, если подобная задача не была поставлена и в позднейшей научной литературе.

Вернемся, однако, к текущей периодике.

²⁵ Там же, № 42, 2 марта. Первое слово г. Суворина и второе слово г. Достоевского.

²⁶ «Иллюстрированная газета», 1876, 15 февраля. Петербургские письма. (Автором этой статьи был, по-видимому, редактор газеты В. Р. Зотов).

²⁷ «Русский мир», 1876, № 38, 8 февраля.

²⁸ «Одесский вестник», 1876, № 208, 23 сентября.

²⁹ «Голос», 1876, № 152, 3 июня.

³⁰ Там же, № 138, 19 мая.

* * *

Если тезис о неспособности Достоевского быть хорошим фельетонистом не получил, как мы видели, серьезной поддержки, то более «повезло» обвинению другого рода.

После целой серии мелких выпадов против «Дневника» «Петербургская газета» выступила, наконец, с пространной редакционной статьей. «Если мы нередко подсмеиваемся над иностранцами, которые берутся судить о России, вовсе не зная России, — писал автор статьи, — то во сто раз более подлежат осмеянию достопочтенные наши соотечественники, которые сочиняют на русское общество всевозможные обвинения, вовсе не зная этого общества, ни его добродетелей, ни пороков».³¹

Иными словами, автору «Дневника» отказывали в знании России.

Между тем, перечитывая «Дневник», мы каждый раз убеждаемся, что Достоевский являет в нем глубокое, порой беспрецедентное понимание своей родины. Многие страницы «Дневника» поражают нас своей прозорливостью.

В чем же дело? Почему некоторые современники Достоевского оказались невосприимчивы к «дневниковой» прозе писателя, прежде всего — к его художественному методу? Думается, что объяснение этому факту следует искать в самой необычности «Дневника» как общественно-художественного эксперимента.

«Дневник» не является публицистикой в традиционном смысле этого слова. Его литературная природа заключала глубокое внутреннее противоречие: в «Дневнике» публицистика как жанр впервые ставила перед собой задачи, осуществление которых возможно лишь на более высоких уровнях художественного сознания.

С этим обстоятельством связана, по-видимому, и «сверхзадача» «Дневника», иными словами — его «конечные» нравственные цели. К достижению последних направлена не только и не столько система авторских доказательств (что как раз характерно для «чистой» публицистики), сколько сам способ доказательств, т. е. способ реализации собственной художественной природы «Дневника».³²

Но этого-то как раз и не осознавало большинство газетных критиков. Они накладывали на многогранный художественный организм «Дневника» привычную схему, соответствующую их представлению о том, какой именно должна быть публицистика. Однако «Дневник» с его полифонической структурой не мог разместиться в этих узких рамках. Там, где в как бы «чуждой» ему сфере «чистой идеологии» вступал в свои права художник, образовывались «точки разрыва» — и именно в этих случаях реакция прессы была особенно бурной.

«Дневник» безжалостно разрушал журнальный стереотип — и эта ломка оказывалась наиболее ощутимой как раз для тех, кто испытывал понятный пиетет ко всякому рода правилам, канонам и литературным установлениям. Художественная новизна «Дневника» раздражала тем сильнее, чем глубже затрагивал он ненормальность общественного бытия. Общество было нездорово. Однако болезненность склоны были приписывать именно Достоевскому.

«Ум г. Достоевского имеет болезненные свойства» — это «медицинское заключение» «Петербургской газеты» разделялось почти всем консилиумом мелкой столичной прессы.

«Многие мысли и положения («Дневника», — И. В.) до того странны, что могли появиться только в болезненно-настроенном воображении».³³

«Признаюсь, я с нетерпением разрезал январскую тетрадку этого дневника. И что за ребяческий бред прочел я в ней?»³⁴ (у Минаева, если вспомнить, «бред» характеризуется как «старческий»).

«... Когда вы дошли до подписи автора, то вам становится ясно, что, с одной стороны, г. Достоевский фигурирует в качестве то добродушно, то нервно брюзжащего и всякую околесицу плетущего старика, который желает, чтобы с него не взыскали, а, с другой стороны, что и вам-то самим нечего с него взыскивать».³⁵

И наконец: «Говорите, говорите, г. Достоевский, талантливо человека очень приятно слушать, но не заговаривайте до нелепостей и лучше всего не отзывайтесь на те „злобы дня“, которые стоят вне круга ваших наблюдений...»³⁶ (курсив везде наш, — И. В.).

Поразительно, что все эти уничижительные оценки относятся именно к первому номеру «Дневника»! А ведь первый «Дневник», как мы уже отмечали, был

³¹ «Петербургская газета», 1876, № 24, 4 февраля. Кабинетные моралисты.

³² Подробнее об этом см. наши работы: «Нравственные основы публицистики Достоевского» («Известия АН СССР, серия литературы и языка», 1971, т. XXX, вып. 4) и «Незавершенный диалог» («Вопросы литературы», 1975, № 4).

³³ «Иллюстрированная газета», 1876, 15 февраля.

³⁴ «Новости», 1876, № 38, 7 февраля. Новости русской литературы. Подпись: Новый критик «И. А. Кушевский».

³⁵ «Новое время», 1876, № 37, 8 февраля. Наброски и недомолвки. Подпись: Буква «И. В. Василевский».

³⁶ «Петербургская газета», 1876, № 24, 4 февраля.

всего-навсего «пробой пера». Достоевский не высказал в нем еще ни одной из тех идей, которые могли бы выглядеть «эксцентричными», положим, с точки зрения тогдашней демократической печати. Не случайно почти никто из оппонентов не спорит с Достоевским *по существу*. Критический гнев вызывает в данном случае не столько содержание «Дневника», сколько его *метод*.

«... Он (Достоевский, — И. В.) желает убедить других, а может быть, и себя, в том, что его путь — путь логической мысли, а не *болезненного ощущения*».³⁷

На все это Достоевский ответил в своей записной тетради одной фразой: «Да моя болезненность здоровее вашего здоровья».

Впрочем, в печати эта фраза не появилась.

* * *

Таким образом, следует заключить, что *до* и даже *помимо* «всего остального» неприятие периодической печати вызывает сам *метод* «Дневника». Но метод в данном случае глубоко содержателен. Рассмотрим этот вопрос подробнее, основываясь на анализе пока одних лишь печатных откликов.

Именно начиная с середины 70-х годов прошлого века — т. е. в рассматриваемый период — к Достоевскому все чаще прилагается гибкий «резиновый» тезис о «хорошем» писателе и «плохом» мыслителе.

«Мыслевая основа его произведений, — писал обозреватель «Одесского вестника», — всегда была крайне однообразна и только художественные их достоинства бросаясь в глаза. Из прежних произведений Достоевского едва ли читатели помнят хоть одну новую, оригинальную, блестящую мысль».³⁸

Итак, автора «Преступления и наказания» упрекали в «мыслевом» убожестве! Заметим, кстати, что «Одесский вестник» — одна из немногих провинциальных газет, помещавших собственные отзывы о «Дневнике».³⁹ Тем любопытнее, что отзывы эти в данном случае полностью совпадали с оценками столичной прессы.

Когда в «Дневнике» была напечатана «Кроткая», Скабичевский, приветствуя появление этого «фантастического рассказа», не преминул заметить, что «если бы г. Достоевский... не поместил бы в своем „Дневнике“ ни одного из своих прямо-криво-косо-линейных рассуждений, читатель остался бы вдвойне доволен: к концу года вместо тома плохого мыслителя у него образовался бы том талантливого художника, и читатель был бы таким образом в полном барыше».⁴⁰

Скабичевский фактически повторил то, о чем говорил его коллега из «СПб. ведомостей» по выходе первого номера «Дневника»: «Гораздо слабее те части, где автор выступает в качестве публициста, т. к. его суждения о различных текущих вопросах, вероятно, из желания быть беспристрастным страдают чрезмерною многосторонностью и расплываются в нечто неопределенное и смутное».⁴¹

«Однако оставим г. Достоевского, — утомленно вздыхает одесский фельетонист, — и пожалеем, что политика отняла у нас в нем прекрасного романиста и дала плохого публициста».⁴²

Мы сталкиваемся здесь с одним из самых распространенных и устойчивых тезисов либеральной и, отчасти, народнической критики. Достоевского-публициста отделяют от Достоевского — гениального писателя, как часть от целого, не создавая, что тем самым разрушают это целое.

В связи с этим безынтересно отметить, что глубоко новаторская форма «Дневника» была принята большинством его *читателей* без видимых затруднений. «Когда я в первый раз прочла объявление о «Дневнике», — пишет Алчевская, — я никак не могла представить себе, что именно это будет... Когда получен был первый номер, мне показалось, что *именно таким он и должен быть и другим быть не может*» (курсив наш, — И. В.).⁴³

Парадоксально, по факт: профессиональная литературная критика совершенно упустила из виду то, что инстинктивно почувствовали рядовые читатели. А именно: Достоевский в своем мопожурнале почти никогда не выступает как «чистый» по-

³⁷ «Кронштадтский вестник», 1877, № 61, 22 мая. «Дневник писателя». Ежемесячное издание Ф. М. Достоевского. Подпись: Некто из толпы «Е. П. Свешникова».

³⁸ «Одесский вестник», 1876, № 155, 15 июля. Журнальные очерки. Подпись: С. С. «А. И. Кирпичников».

³⁹ Значительно чаще провинциальные газеты помещали обширные выдержки из «Дневника». См., например: «Новороссийский телеграф», 1877, № 576, 6 января; № 603, 10 февраля; «Астраханский справочный листок», 1877, № 126, 20 октября, и др.

⁴⁰ «Биржевые ведомости», 1876, № 341, 10 декабря. Мысли по поводу текущей литературы. Подпись: Заурядный читатель.

⁴¹ «СПб. ведомости», 1876, № 38, 7 февраля. Литературная летопись. Подпись: В. М. «В. В. Марков».

⁴² «Одесский вестник», 1877, № 238, 2 ноября. Журнальные очерки. Подпись: С. С. «А. И. Кирпичников».

⁴³ ЦГАЛИ, ф. 212, оп. 1, ед. хр. 56.

литик. Газетные публицисты не сумели разгадать «сверхзадачи» «Дневника», его литературной и идейной специфики. Недаром Достоевский занес в свою рабочую тетрадь: «А не понимаешь ты не оттого, что... не ясен писатель, а оттого, что неразвиты, тупы твои способности. Тупы и неразвиты».⁴⁴ Сказано в сердцах, но право же, *уровень* некоторых газетных статей давал на это известные основания.

Нам уже однажды приходилось говорить о попытке Достоевского внести «роман» в «фельетон». Добавим теперь, что такое «внесение» вело к перестройке всей структуры публицистического повествования.

В одном из недавно опубликованных нами писем Ивана Аксакова последний обращается к автору «Дневника» со следующим упреком: «Вы всегда даете читателю *слишком много* зараз, и кое-что по необходимости остается недосказанным. Иногда у Вас в скобках, между прочим, скачок в такой отдаленный горизонт, с *перспективою такой новой дали*, что у иного читателя голова смущается и кружится, — и только скачок... Для меня понятен каждый Ваш намек, каждый штрих, — ну, а для читателя вообще — слишком, повторяю, крупна порция».⁴⁵

Думается, что Аксаков все же несколько высокомерен по отношению к «читателю вообще». Как раз для такого читателя «Дневник» — именно в силу своей художественной пластичности — был гораздо доступнее, нежели, скажем, теоретические писания того же Ивана Аксакова.

Вспомним сетования «СПб. ведомостей» по поводу того, что «Дневник» страдает «чрезмерной многосторонностью». Аксаков, говоря о «скачке в отдаленный горизонт», подразумевает в сущности то же самое. Но именно с помощью подобных «скачков» Достоевский и добивается своих «высших» художественных целей — ови-то и «этизируют» его публицистику, выводят ее за пределы традиционного публицистического жанра.

От автора «Дневника» требовали практических рекомендаций, а он *изображал* ребенка, замерзающего от голода и холода. Требующие, естественно, протестовали: «Вот если б г. Достоевский указывал, где нам взять капиталы на устройство приютов для всех этих „мальчиков с ручками“ — это было бы дело другое».⁴⁶

Достоевский действительно не отвечал на вопрос, «где взять капиталы». Реализуясь как художественное единство (и лишь тогда сохраняя свою внутреннюю целостность), «Дневник писателя» становился наиболее уязвимым именно в «моменты перехода» — перехода в бытийную или политическую реальность, в «мир», в сферу осуществлений.

Не предлагая какого-то конкретного решения, «Дневник» тем не менее постоянно «намекал» на таковое, так сказать, в «высшем смысле» (пользуясь выражением самого Достоевского), именно «намекал» — всем своим художественным и этическим подтекстом. При этом подтекст мог вступать и нередко вступал в весьма ощутимое противоречие с «самим текстом».

Но в этом случае «ближние» и «дальние» цели «Дневника» находились между собой в глубоком конфликте.

Ратуя за радикальнейшие исторические преобразования, автор «Дневника» полагал, что предпосылки этих преобразований кроются в индивидуальной и «соборной» нравственности его читателей. «Указания» «Дневника» были прежде всего направлены именно в эту сторону.

Чем же являлся в таком случае «Дневник писателя»?

В 1909 году А. Блок занес в свою записную книжку: «Я (мы) не с теми, кто за старую Россию... не с теми, кто за европеизм... но — за *новую Россию*, какую-то, или — за „никакую“». Или ее не будет, или она пойдет совершенно другим путем, чем Европа... Это и *есть опять* — песня о „новом гражданине“ (какого пророчили и пророчат — например *Достоевский*, но пророчат не на деле, а только в песне)».⁴⁷

Можно сказать, что в *этом* смысле «Дневник писателя» был «песней». Разумеется, такое определение не исчерпывает всей проблемы «Дневника», но, как нам кажется, верно схватывает его глубинную художественную суть, совершенно не замеченную критикой, но, как мы убедимся несколько ниже, удивительно точно почувствованную читателем.

* * *

Пора, однако, задаться вопросом: к какому же, собственно, направлению принадлежал «Дневник писателя»? Для ответа, прежде всего, необходимо подвергнуть подробному анализу текст самого «Дневника», что составляет задачу специального

⁴⁴ «Литературное наследство», т. 83, 1971, стр. 371.

⁴⁵ Письма И. С. Аксакова к Ф. М. Достоевскому. Публикация, вступительная статья и комментарии И. Л. Волгина. «Известия АН СССР, серия литературы и языка», 1972, т. XXXI, вып. 4, стр. 354.

⁴⁶ «Новости», 1876, № 38, 7 февраля.

⁴⁷ А. Блок. Записные книжки. 1901—1920. Изд. «Художественная литература», М., 1965, стр. 154.

исследования. Здесь же уместно остановиться на том, как расценивала направление «Дневника» современная ему журналистика.

Следует помнить, что к середине 70-х годов общественная репутация Достоевского выглядела весьма однозначно. Автор «Бесов» и бывший редактор «Гражданина» предстал перед лицом общественного мнения как талантливый беллетрист, изменивший идеалам своей молодости и примкнувший к правому, охранительному крылу русского общества. «Конечно, сочувствие г. Достоевского давно уже покинуло наковальню и перешло на сторону молота, — безапелляционно заявлял в «Голосе» Ларош. — Конечно, консерватор, давно сидевший на дне знаменитого писателя, до того разросся и раскинул свои загребистые ветви, что сбил в уголок, прижал и почти задушил филантропа».⁴⁸

«Вообще говоря, его не любили, — замечает обозреватель «Одесского вестника». — Но с того времени, как он стал ежемесячно издавать „Дневник писателя“, симпатии публики были ему завоеваны».⁴⁹

Таким образом, именно издание «Дневника», по мнению некоторых современников, помогло Достоевскому вернуть себе общественные симпатии.⁵⁰ Этот факт совершенно необъясним с традиционной точки зрения: казалось бы, именно «Дневник» должен был оттолкнуть от его автора как демократические, так и либеральные круги русского общества. Однако во многих случаях происходит совсем обратное.

В этом смысле чрезвычайно характерна статья С. А. Венгерова, помещенная в «Новом времени» (кстати, имя автора, содержание и тон этой статьи свидетельствуют о том, что к лету 1876 года «Новое время» далеко еще не завершило своей эволюции «вправо»). Заметив, что Достоевский как бы возродился с тех пор, как издает «Дневник», Венгеров далее пишет: «Г. Достоевский говорит обществу резкое, суровое слово, но это слово искренне, и поэтому к нему все невольно прислушиваются».⁵¹

Однако самое любопытное состоит в том, что Венгеров воспринимает новое издание как орган, по своему направлению не имеющий ничего общего с консервативным лагерем: «Затем, еще одно важное приобретение г. Достоевского с тех пор, как он издает „Дневник“ — он совершенно порвал сношения с „московскими“ сластями отечества и начал высказывать такие мысли, за которые „Русский вестник“ его не похвалит».⁵²

Тут нам хотелось бы отметить одно обстоятельство, на которое, как ни странно, до сих пор не обращалось внимания. За два года своего существования «Дневник писателя» не удостоился ни одного доброго слова со стороны катковской прессы. «Русский вестник» хранит молчание по поводу публицистической деятельности своего постоянного автора. Почти «не замечают» «Дневник» и «Московские ведомости».

Что касается «Гражданина» кн. Мещерского, то он ограничивается сочувственными замечаниями самого общего характера («Заметки из текущей жизни» Евг. Былинкина) и обходит стороной главную проблематику «Дневника».⁵³

Консервативный лагерь (как целое) не сознает Достоевского своим идейным союзником.

Между тем «Отечественные записки» вполне доброжелательно откликнулись на появление «Дневника». Г. З. Елисеев, касаясь во «Внутреннем обозрении» случаев железнодорожных катастроф, которые, по его словам, «свидетельствуют перед целой Россией о полной безнаказанности у нас каждого золотого мешка», сочувственно цитирует «Дневник». «Г. Достоевский в своем „Дневнике писателя“, — пишет Елисеев, — если не ошибаемся, в первый раз осветил с этой стороны влияние нашей железнодорожной анархии, совершающейся на глазах всех и совершенно безнаказанно, на народ, и замечаний его нельзя не признать глубоко верными».⁵⁴

⁴⁸ «Голос», 1876, № 152, 3 июня.

⁴⁹ «Одесский вестник», 1876, № 155, 15 июля.

⁵⁰ Приведем в связи с этим следующее свидетельство метранпажа «Дневника» М. А. Александрова: «К концу первого года издания „Дневника“ между Федором Михайловичем и его читателями возникло, а во втором году достигло больших размеров общение, беспримерное у нас на Руси: его засыпали письмами и визитами с изъявлениями благодарности за доставление прекрасной моральной пищи в виде „Дневника писателя“. Некоторые говорили Федору Михайловичу, что они читают его „Дневник“ с благоговением, как Священное писание; на него смотрели одни как на духовного наставника, другие как на оракула и просили его разрешать их сомнения насчет некоторых жгучих вопросов времени» (Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников, т. 2. Изд. «Художественная литература», М., 1964, стр. 240).

⁵¹ «Новое время», 1876, № 107, 17 июня. Литературные очерки. Подпись: Фауст Щигровского уезда (С. А. Венгеров).

⁵² Там же.

⁵³ См.: «Гражданин», 1876, №№ 6, 8, 11, 17, 28—29 и др.

⁵⁴ «Отечественные записки», 1876, февраль. Внутреннее обозрение, стр. 298

Вообще, следует сказать, что в «Отечественных записках» 1876—1877 годов мы не встретим ни одного резко-враждебного выпада против Достоевского и его «Дневника».⁵⁵ Конечно, здесь можно усмотреть чисто внешние причины. Во-первых, Достоевский — автор «Подростка», опубликованного в «Отечественных записках» в 1875 году. Во-вторых, редакция журнала, как мы это недавно выяснили, вплоть до конца 1877 года не теряла надежды получить от Достоевского новое беллетристическое произведение.⁵⁶

Но, думается, дело не только в этом. Позиция автора «Дневника» по целому ряду вопросов сближалась (и порой весьма существенно) с точкой зрения «Отечественных записок».⁵⁷

Весьма знаменательным является и то обстоятельство, что Достоевский, полемизируя в «Дневнике» с целым рядом изданий, за два года ни разу прямо не затронул «Отечественные записки». Более того: одни из лучших страниц «Дневника» посвящены Некрасову.

Вместе с тем в апрельском «Дневнике» за 1876 год Достоевский подвергает уничтожающей критике статью В. Г. Авсеенко, напечатанную в «Русском вестнике»⁵⁸ причем критика эта касается не частных, а глубоко принципиальных вопросов.

Можно было бы еще указать примеры скрытой полемики в «Дневнике» — полемики, которая, будучи по форме безадресной, своим острием была направлена против тех или иных положений, защищаемых консервативной печатью.⁵⁹

Не случайно Венгеров писал в «Новом времени»: «Что, господа московские — спасители отечества, приходится вам совсем прикусить языкчок... Вот и Достоевский ушел от вас. Да и как еще ушел! Даже не признал противников демократизма воюющей стороной... И это высказал автор „Бесов“. Как хотите, но тут следует видеть сильное знамение времени, и знамение не мимолетное: Достоевские не меняют своих взглядов „так себе“, потому что все теперь либеральны. Нет, тут следует видеть торжество идеи, торжество полное, без всяких оговорок».⁶⁰

Конечно, восторги Венгерова несколько преждевременны. С «Дневником» дело обстоит гораздо сложнее. Но в данном случае важно то, *каким образом* публицистическая деятельность Достоевского преломлялась в умах некоторых его современников.

Разумеется, не следует преувеличивать степени «полевения» Достоевского в последний период его жизни.⁶¹ Красный колпак санкюлота столь же мало подходит автору «Дневника», как и мрачный плащ инквизитора. Идеино-художественная система Достоевского — со всеми ее сильными и слабыми сторонами — достаточно серьезна и обусловлена достаточно вескими историческими причинами, чтобы не служить экспериментальным полем для испытания подобного рода стратегем.

Водораздел между Достоевским и лагерем русской революционной демократии был гораздо более глубок и принципиален, нежели это может показаться, если исходить лишь из материалов текущей периодики. Водораздел этот проходил отнюдь не по идейной периферии; он затрагивал главнейшие жизненные центры: отношение к религии и атеизму, к самодержавному государству и русскому обществу, к будущему России и к революции.

Ни по одному из этих вопросов точка зрения Достоевского не совпадала со взглядами представителей либеральных или народнических кругов. Как, впрочем, не совпадала она и с идеологической моделью охранителей. У Достоевского была *своя* точка зрения. Она не исчерпывалась отдельными положениями «Дневника писателя», а заключалась в нем *как в целом*. «Дневник писателя» — *самостоятельный* идейный феномен, отразивший не только коллизии русской исторической жизни, но и глубокую духовную самобытность своего творца.

В январе 1878 года Буренин следующим образом подвел итоги двухлетней деятельности автора «Дневника»: «„Дневник“ г. Достоевского был таким ориги-

⁵⁵ Единственное развернутое возражение Достоевскому содержится во «Внутреннем обозрении» январского выпуска «Отечественных записок» за 1878 год (полемика по поводу Некрасова).

⁵⁶ См.: Письма читателей к Ф. М. Достоевскому. Вступительная статья, публикация и комментарий И. Волгина. «Вопросы литературы», 1971, № 9, стр. 190—191.

⁵⁷ См. подробнее в нашей работе в «Известиях АН СССР, серия литературы и языка», 1971, т. XXX, вып. 4. К этой работе необходимо следующее уточнение. Согласно новейшим разысканиям В. Богграда, автором статьи «Воевать или не воевать?» следует считать Г. З. Елссеза. (См.: В. Богград. Журнал «Отечественные записки». 1868—1884. Указатель содержания. Изд. «Книга», М., 1971, стр. 458—459).

⁵⁸ См.: «Русский вестник», 1876, март, стр. 362—387.

⁵⁹ Любопытна запись Достоевского в подготовительной тетради к «Дневнику»: «Банкротство консервативной партии, бойцы были Катков и Леонтьев — устарели... „Русский мир“, позор бессилия и неумения вести дело» («Литературное наследство», т. 83, 1971, стр. 404).

⁶⁰ «Новое время», 1876, № 107, 17 июня.

⁶¹ На факт такого «полевения» верно указывал в свое время А. С. Долинин.

нальным и, главное, таким глубоко искренним изданием, что он приобрел себе самые живые симпатии не только у читателей, но даже и среди наших журнальных котерий, которые любят называть себя партиями... Без всякого сомнения, в нашей периодической литературе немного насчитывается изданий, могущих по внутреннему интересу конкурировать с этим маленьким журналом, издававшимся одним лицом, без помощи каких бы то ни было сотрудников». ⁶²

Все это свидетельствует о том, что «Дневнику», нежданно взошедшему на журнальном горизонте как звезда первой величины, удалось привлечь к себе живейшее внимание русской общественности и, не в последнюю очередь, печати.

* * *

Подытоживая высказывания печати о «Дневнике писателя», можно заключить, что он не обрел прочной поддержки со стороны какого-либо общественного лагеря.

«Дневник» не воспринимается русской прессой как некая целостность, а оценивается по тем или иным отдельным своим положениям (подобное восприятие перейдет затем в историко-литературную традицию). Печать высказывается о «Дневнике» крайне противоречиво, причем некоторые органы могут менять свои оценки («Голос», «Биржевые ведомости»). Наиболее резкой критике подвергается «Дневник» со стороны либеральной прессы. Вместе с тем моножурнал Достоевского не получает никакой реальной поддержки («справа», а иногда даже удостоивается враждебных выпадов с этой стороны («Русский вестник»). Демократическая печать либо полемизирует с «Дневником» по отдельным вопросам («Дело»), ⁶³ либо сохраняет по отношению к нему известную сдержанность («Отечественные записки»). Сам же «Дневник» ведет полемику *только* с либеральными и консервативными органами («Русским вестником», «Вестником Европы», «Биржевыми ведомостями»), не задевая оппонентов «слева». ⁶⁴

Естественно, что на следующем этапе изучения «Дневника» необходимо сопоставить его точку зрения по конкретным общественным вопросам с позициями других печатных органов. Но уже теперь, в рамках одной только *издательской* истории моножурнала Достоевского мы приходим к выводам, немаловажным для понимания его *идейной* истории. Последняя, однако, остается неполной без анализа отношения к «Дневнику» его собственных читателей.

К этому сюжету мы и обратимся.

2. «Дневник писателя» и его корреспонденты

«Ваша мысль гениальна — издавать „Дневник“, — писал Достоевскому некто Гребцов из Киева. ⁶⁵

Впрочем, имелось мнение совершенно противоположное:

«Милостивый государь Федор Михайлович, не приходило ли Вам когда-нибудь в голову, что Вы своим изданием „Дневника“ в ступе воду толчете или, что то же, занимаетесь переливанием из пустого в порожнее? Если Вам это не приходило в голову, то для нас, читателей Ваших, это ясно как божий день. И если мы пишем Вам настоящее письмо, то с искренним желанием посоветовать Вам бросить издание бесполезного и даже бесталанного „Дневника“, а заняться сочинением повестей и романов, которыми Вы действительно доставляете удовольствие, а главное, пользу публике. С истин. и проч. Жигмановский, Андреевский». ⁶⁶

За месяц до появления этого послания Достоевский сообщал в «Дневнике»: «Из нескольких сот писем, полученных мною за полтора года издания... лишь два письма оказались абсолютно враждебные». Однако во всей эпистолярной «Дневника» нам не удалось более обнаружить *ни одного* отзыва подобного рода. Отсюда

⁶² «Новое время», 1878, № 681, 20 января. В. П. Буренин. Литературные очерки.

⁶³ «Г. Достоевский вовсе и не подозревает, что в его мечтаниях решительно нет никакого фактического содержания, и мыслит он не реально, а бог знает как — хоть святых вон выноси. В то же время сколько искренности, сколько любви и сколько фанатизма в его привязанности к народу, к России» («Дело», 1877, июнь. Журнальные заметки, стр. 63).

⁶⁴ Разумеется, это внешнее «перемирие» не могло быть достаточно прочным, ибо «Дневник» *внутренне полемичен* по отношению к самим основам революционно-демократической идеологии. Для «Дневника» вообще характерны приемы «зашифрованного» диалога. (См., например: С. Борщевский. Щедрин и Достоевский. Гослитиздат, М., 1956).

⁶⁵ Письмо от 8 июня 1876 года. В кн.: Достоевский и его время. Изд. «Наука», Л., 1971, стр. 272.

⁶⁶ «Вопросы литературы», 1971, № 9, стр. 188—189.

следует, что если бы в настоящей главе мы захотели сравнить положительные и абсолютно отрицательные отклики на «Дневник писателя», мы не смогли бы этого сделать из-за фактического отсутствия последних.

Да, лишь в одном-единственном читательском письме был почти дословно воспроизведен уже известный нам тезис Скабичевского о том, что автору «Дневника» следует заниматься исключительно беллетристикой. Большинство читателей думало совсем иначе. Тот же Гребцов пишет о «Дневнике»: «Все его любят — именно любят. Любят за то, что Вы просто, без всяких литературных форм приличный и обряда пишете как бы письма к знакомым... Вы просто и без ученой физиономии подходите к самым глубокомысленным вопросам, к тому, что у всякого наболело, и затрагиваете эти вопросы прямо, откровенно, без тени аффектации или „научности“».⁶⁷

Последнее замечание знаменательно: «ненаучность» «Дневника» воспринимается читателями как момент сугубо положительный.

«Я хочу прочесть *теплое* задушевное письмо, — пишет А. И. Дейниковский из местечка Гадяч Полтавской губернии, — а такое-то слово я нашел *только* (да, почти только) в Вашем „Дневнике“. Извиняюсь за сей Р. С., в котором я дерзнул иметь свое суждение, я, уездный недоучившийся учитель».⁶⁸

Житель местечка Богач все той же Полтавской губернии М. М. Данилевский полностью разделяет мнение своего земляка: «Признаюсь, что я узнал о Вашем „Дневнике“ только в августе и с тех пор не могу оторваться от него: лучшего ничего я не читал. По-моему, Вы в „Дневнике“ сразу возвысились над всеми писателями нашими, а может быть, и заграничными».⁶⁹

Итак, если Жигмановский и Андреевский считают публицистику Достоевского полным падением, то другие читатели, наоборот, расценивают успех «Дневника» прежде всего как успех Достоевского-писателя.

Для развития этого успеха Достоевскому даже предлагается бескорыстная читательская помощь. «Если нет у Вас фактов резких и поражающих, — пишет Гребцов, — заведите у себя корреспондентов; я на первый раз к Вашим услугам. Господи, сколько страшных возмутительных историй, сколько трагических и потрясающих случаев мог бы я Вам сообщить».⁷⁰

Автор письма предлагает Достоевскому то, что практически уже осуществлялось на деле: целые главы «Дневника» вырастали порой из небольшого читательского отклика, из факта, из «случая».⁷¹

Впрочем, большинство корреспондентов просто выражали свое личное отношение к «Дневнику»: «Если бы можно было сейчас, сию минуту очутиться возле Вас, с какой радостью я обняла бы Вас, Федор Михайлович, за Ваш февральский „Дневник“. Я так славно заплакала над ним и, копчив, пришла в такое праздничное настроение духа, что спасбо вам. Мать».⁷²

Такой тон вряд ли возможен при обращении в «обычный» журнал. Доверительность «Дневника писателя», его мощное, резко выраженное личностное начало, его высокое духовное напряжение, его исповедальность — все это не могло не производить глубокого впечатления на читателя, уставшего от холодной риторики охранительной и либеральной печати.

Конечно, среди корреспонденции «Дневника», как и среди любой редакционной почты, попадают письма маловыразительные, а порой — и курьезные. Так, некто О. З. Левин из Самары, излагая принципы совершенно новой, «открытой» им философии, просит писателя высказываться в «Дневнике» в пользу его наукообразных идей. На этом письме Достоевский кратко пометил: «Доморощенный философ (вздор)».⁷³

Но подобные пассажи были исключением. Как правило, речь в письмах идет о предметах достаточно серьезных. Это относится даже к тем самодеятельным

⁶⁷ Достоевский и его время, стр. 272—273.

⁶⁸ Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР (далее: ИРЛИ), ф. 100, № 29692, ССХІ б. 4. Письмо от 6 декабря 1876 года.

⁶⁹ Там же, № 29690, ССХІ б. 4. Согласно почтовому штемпелю, письмо отправлено 13 ноября 1876 года.

⁷⁰ Там же, № 29682, ССХІ б. 3.

⁷¹ Укажем несколько таких писем: С. Е. Лурье от 13 февраля 1877 года (ИРЛИ, ф. 100, № 29768, ССХІ б. 7), Д. В. Карташова от 10 мая 1876 года (там же, № 29737, ССХІ б. 7), К. И. Масляникова (ГБЛ, ф. 93, II.6.63), М. А. Юркевича от 11 ноября 1876 года (ИРЛИ, ф. 100, № 29911, ССХІ б.14).

⁷² «Вопросы литературы», 1971, № 9, стр. 181.

⁷³ ИРЛИ, ф. 100, № 29757, ССХІ б.7. Письмо от 15 апреля 1877 года. Прилагая к письму изложение своего сочинения «Единство физических сил с точки зрения гипотезы непрерывного творчества эфирных частиц из небытия на границах пространства», Левин говорит, что защищаемые им идеи «слишком жизненны для того, чтобы они прошли бесследно для истории развития русской мысли».

стихотворным упражнением, изрядное количество которых мы находим в архиве писателя.

Не будем игнорировать эти неуклюжие откровения неистребимого поэтического духа. Ведь нас в данном случае занимают не столько способности авторов, сколько то, как реальные исторические обстоятельства влияли на их музыку, какие струны затрагивал в них «Дневник писателя».

Житель города Киева Агафангел Архипов пишет: «Не вините за экспромтное послание, вызванное отчасти и Вашим уважаемым „Дневником писателя“, которому, сказать мимоходом, я сочувствую вполне... О многом поговорить бы с Вами... Буду, если пожелаете, посылать Вам время от времени кое-что. Много, конечно, не обещаю, но будет достаточно, как, надеюсь, увидите сами».⁷⁴

Сделав такое обнадеживающее заявление, Архипов переходит от прозы к стихам. Они называются: «Ф. М. Достоевскому (многоуважаемому автору «Дневника писателя»)».

Всюду — грустные картины:
Поникая головой,
Тщетно ищем мы причины —
Отчего наш край родной,
Русский край патриархальный —
Эпопейный, идеальный,
Отчего он так упал...
Обносился, обветшал? ..

В деревнях везде тоскливо:
Голод песен не поет...
Только вот он торопливо
В кабачок мужик идет...
Там веселье разливное:
Молодецкое, хмельное,
Хлещет шумно, через край...
Вот он где заветный рай!⁷⁵

Эти стихи любопытны тем, что они, по признанию их автора, вызваны чтением «Дневника». И если, например, киевлянин Гребцов пишет Достоевскому: «Вы слишком благодушны: Вы словно игнорируете всю тьму и неурядицу»,⁷⁶ то другого киевлянина — Архипова это кажущееся «благодушие» не может ввести в заблуждение. Стихи — в данном случае очень точный камертон.

Один читатель требовал от Достоевского более острой социальной критики. Другой — эту критику ощущал и даже откликнулся на нее стихами. И у того и у другого имелись свои резоны.

От публицистики в ее «чистом» виде действительно можно было бы ожидать большей остроты. Но «Дневник», как мы уже неоднократно отмечали, имел свою собственную «сверхзадачу», при осуществлении которой писатель стремился избежать «лобовых» решений. При этом критика, объективно присутствующая в «Дневнике», воздействовала особенно эффективно как раз в силу своей «художественной зашифрованности».

* * *

Но, может быть, «Дневник» оказывал столь сильное воздействие лишь на пискушную провинциальную публику и оставлял вполне равнодушными людей, так сказать, более «литературных»? Чтобы ответить на этот вопрос, обратимся к читателям иного рода.

Забывая ныне писательница К. В. Назарьева, признаваясь в своем «священном уважении» к Достоевскому, между прочим замечает: «Каждый выпуск Вашего „Дневника“ будит столько хороших струн в нашем подавленном обществе, что нет слов выразить, как хороша Ваша мысль делиться с обществом теми впечатлениями, которые Вы получаете в течение месяца. Ваша „Кроткая“ — это верх психического анализа страдания. Вы — поэт страдания. Вы самый симпатичный, самый глубокий наш писатель».

Назарьева, можно сказать, принципиально не отделяет «чисто» художественное творчество Достоевского от его «дневниковой прозы». Ей в голову не приходит препарировать Достоевского так, как это делают Скабичевский и другие критики. В своем письме она совершенно естественно ставит публицистику «Дневника» в один ряд с «Бедными людьми» и «Кроткой».⁷⁷

В юности знавший Достоевского, профессор Харьковского университета Н. Н. Бскетов (брат деда А. А. Блока) пишет автору «Дневника»: «Федор Михайлович, пользуюсь правом, данным вами всякому читателю „Дневника“ сказать несколько слов. Не забыл я вас, хотя мне было всего 19 лет, когда я с вами расстался — с тех пор вы все продолжали ваш неустанный труд изучения человеческой души. Чтение ваших произведений — это беседа с собственной совестью —

⁷⁴ Там же, № 29641, ССХІ б.2. Письмо от 30 апреля 1877 года. На конверте помета Достоевского: «Стихи».

⁷⁵ Там же.

⁷⁶ Достоевский и его время, стр. 272.

⁷⁷ Письма Назарьевой полностью опубликованы нами в журнале «Вопросы литературы» (1971, № 9, стр. 179—181).

до того они имеют общечеловеческий всеобъемлющий смысл. Прекрасная явилась у Вас мысль делиться с публикою своим душевным сознанием всего творящегося вокруг нас».⁷⁸

Один из постоянных корреспондентов Достоевского, неоднократно упоминавшийся нами прозаик и критик Всеволод Соловьев отзывается о «Дневнике» почти в тех же выражениях, что и весьма далекие от литературы читатели: «Дорогой мой голубчик, Федор Михайлович, сейчас прочел июньский „Дневник“ Ваш и совершенно нахожусь под его впечатлением... Прочтя его один раз, я уже, кажется, помню наизусть каждое Ваше слово, мне хотелось бы просто съесть эту дорогую тетрадку».⁷⁹

Цитируемое ниже письмо тем более интересно, что оно не предназначалось Достоевскому. Его автор, поборник «провинциального возрождения» России, известный публицист К. В. Лаврский обращается к своей матери (документ обнаружен нами в архиве Н. Я. Агафонова): «Читали ли Вы... „Дневник“? Не правда ли, как хорошо! Какая прелесть „Мальчик у Христа на елке“, „Мужик Марей“. А как хороша одна из первых глав в февральском номере, где он говорит о своем взгляде на народ. Мне кажется, я его понимаю во всей глубине его чувств и взглядов в этом отношении и потому чувствую к нему самое искреннее братское расположение...»⁸⁰

Чем же было вызвано это «братское расположение»?

* * *

Один из читателей «Дневника» (упомянутый выше М. М. Данилевский) к обычной просьбе о подписке прибавляет следующее: «При этом не могу удержаться, чтобы не выразить Вам искренней благодарности за то величайшее счастье, которое я чувствовал, читая Ваш „Дневник“, который заставлял и меня, и всех, кому я его читал, и плакать и смеяться. Мне приходилось по три раза прочитывать каждый номер, и каждый раз я испытывал одинаковую радость, что у нас есть такие великие писатели, отрезвляющие ум и сердце».⁸¹

«Отрезвляющие ум и сердце», — пишет Данилевский. Не сговариваясь с ним, то же самое слово употребил преподаватель учительской семинарии из города Торжка Н. Горелов: «Не могу не сказать Вам спасибо за искренние, прямые *отрезвляющие речи*».⁸² И, наконец, А. Ф. Гусев, профессор апологетики христианства Казанской духовной академии: «Позвольте... пожелать Вам дальше и дальше давать публике то глубоко полезное, *отрезвляющее* чтение, которое предлагается в названном Вашем издании».⁸³

В чем же заключалось «отрезвляющее» воздействие «Дневника писателя»?

Горелов пишет: «...среди напущенного тумана ваши беседы всегда затрагивали прежде сердце, а затем вступал в свои права разум и просветлялся логичностью мысли беседующего». Признание это, несколько неуклюжее по форме, очень важно по существу: «Дневник» воздействует прежде всего «на чувство»; логическое выступает лишь «после» и как *подтверждение* «чувства». Читатель из Торжка, сам того не подозревая, постиг один из интимнейших секретов «Дневника», а именно — его «непублицистичность», антиреторизм, его установку на целостное переживание. Иными словами — его «песенность».

«Под влиянием „Дневника“, — продолжает Горелов, — я сознаю, как я окреп во взглядах на самые дорогие стороны в жизни нашей родины; ваша любовь к народу и отечеству действовала на меня самым животворным образом».⁸⁴

И об этом же — причем опять-таки в очень схожих выражениях — говорит М. М. Данилевский: «Пусть же не перестанет Ваше перо просвещать нас тою горячею любовью к России, которая чувствуется в каждом слове Вашего „Дневника“. Нет, не мастер я выразить ту любовь к Вам, внушающему нам любовь к нашему отечеству! Дай вам бог здоровья!»⁸⁵

«Дай бог, чтобы здоровье Ваше скорее поправилось, — вторит ему учитель Нарвской гимназии К. Галлер, — чтобы Вы могли опять продолжать свой „Дневник“ и тем доставить многие приятные минуты Вашим многочисленным читателям. Примите и от меня мою искреннюю признательность за все свежие и новые мысли, которые я вычитал из „Дневника“, где я особенно сочувствую Вашей любви к нашему простому народу, который и я привык любить и уважать, так как,

⁷⁸ ГБЛ, ф. 93, разд. II, карт. 1, ед. хр. 75.

⁷⁹ Письмо от 3 июля 1876 года. «Вопросы литературы», 1971, № 9, стр. 182.

⁸⁰ ИРЛИ, ф. 13, № 275 (архив Н. Я. Агафонова). Письмо от 21 марта 1876 года.

⁸¹ Там же, ф. 100, № 29690, ССХІ б.4. Согласно почтовому штемпелю, письмо отправлено 13 ноября 1876 года.

⁸² ЦГАЛИ, ф. 212, оп. 1, ед. хр. 70. Письмо от 6 января 1878 года.

⁸³ ГБЛ, ф. 93, разд. II, карт. 2, ед. хр. 139. Письмо от 13 января 1877 года.

⁸⁴ ЦГАЛИ, ф. 212, оп. 1, ед. хр. 70.

⁸⁵ ИРЛИ, ф. 100, № 29690, ССХІ б.4.

родившись и проводивши детство в степях саратовских и самарских, я не мог не любить и уважать его...»⁸⁶

Ни один — подчеркиваем это, ни один! — из корреспондентов Достоевского не заявляет того, чего в силу нашего традиционного, устоявшегося представления о «Дневнике» мы могли бы ожидать. Никто из читателей «Дневника» не благодарит его автора за отстаивание существующего порядка вещей или за поддержку каких бы то ни было охранительных взглядов. Никто не пишет, что под влиянием «дневниковой прозы» Достоевского он сделался приверженцем самодержавия и православия.

Пишут о другом: о приятии взгляда Достоевского на народ, о своем сочувствии этому взгляду. «...Еще веришь, что настанет же когда-нибудь время, *когда начнут понимать русский народ или, по крайней мере, принимать его во внимание*»⁸⁷ — передает свои впечатления от «Дневника» писательница А. И. Ишимова.

Те, кто ожидал от Достоевского чего-то другого, могли испытывать некоторое разочарование.⁸⁸

Знаменательно, что большинство читателей «Дневника» уловили в нем самое главное: именно то, что вопрос о народе ставится Достоевским во главу угла и с разрешением этого вопроса связывается все будущее России. При всех политических спорах и меняющихся общественных обстоятельствах такое категорическое указание придавало идеологической системе Достоевского видимость социально-психологической определенности и нравственной достоверности.

Могут возразить, что оппоненты Достоевского «слева» — революционные народники — указывали в ту же сторону, что и автор «Дневника». Да, это совершенно справедливо. Но тут надо принять во внимание следующее обстоятельство.

Достоевский рассматривал народ в качестве источника и перводвижителя коренных социально-нравственных преобразований, которые, будучи объективно революционными по своей исторической сути, должны были, по мысли Достоевского, осуществиться *принципиально безреволюционным путем*. Более того: «русское (т. е. в конечном счете народное, — И. В.) решение вопроса» заключалось в том, чтобы поставить на службу самому решительному историческому прогрессу самые косные в мире исторические институты. Необходимо уяснить данный факт, ибо иначе мы не поймем ни истинных причин «неожиданного» успеха «Дневника», ни глубинной подоплеку большинства читательских писем.

Кто же были авторы этих писем? Ранее мы уже касались этого вопроса.⁸⁹ Сейчас попытаемся взглянуть на него с другой стороны.

Воссоздавая картину общественного развития 70-х годов, мы нередко оставляем за скобками весьма значительные по численности социальные группы, относящиеся, если употреблять термин самого Достоевского, к так называемому «среднему обществу». Эта очень неоднородная и политически достаточно аморфная масса мелких чиновников, учителей, сельских священников, земских врачей и т. д. и т. п. была крайне неустойчива в своих симпатиях и антипатиях. Ее гражданские идеалы были чрезвычайно расплывчаты и неопределенны, ее собственные взгляды представляли нередко эклектическое соединение самых противоположных идей. Равно страшась крайностей реакции и революции, представители этих общественных слоев старались нащупать свой собственный, по возможности безболезненный путь.

«Дневник писателя» подавал надежду именно на это. Погруженный в текущее, он в то же время как бы отрешался от текущего. Он выводил реальные исторические противоречия в надъисторическую сферу, разрешая их «в высшем смысле». Характерно, что рядовой читатель совершенно не чувствовал этого «отрыва» — именно в силу атеоретичности «Дневника», его «посюсторонности», насыщенности социально-бытовыми реалиями, его художественного реализма.

Можно поэтому сказать, что «Дневник писателя» отрезвлял от иллюзий и вселял их в одно и то же время. «Дневник» отрезвлял от нравственного индифферентизма, от самоуспокоенности и пренебрежительного отношения к народу. Не предлагая конкретного исторического решения, Достоевский пытался сформулировать

⁸⁶ ЦГАЛИ, ф. 212, оп. 1, ед. хр. 64. Письмо от 9 января 1878 года.

⁸⁷ ГБЛ, ф. 93, разд. II, карт. 5, ед. хр. 39. Письмо от 4 апреля 1877 года. Подчеркнутые слова — точная цитата из февральского (1877 год) «Дневника». Любопытно, что Ишимовой адресовано последнее письмо Пушкина, написанное им накануне дуэли.

⁸⁸ А. Ф. Гусев пишет Достоевскому: «Позвольте мне немного поспорить с Вами... Вы изволите писать: „вряд ли я столь достоин Ваших похвал; и кроме того, если бы я и мог что сказать о бессмертии души и особенно о Христе, то вряд ли смогу это исполнить“» (ГБЛ, ф. 93, разд. II, карт. 2, ед. хр. 139. Письмо от 20 февраля 1877 года). Цитата из Достоевского тем любопытнее, что его письма к Гусеву до нас не дошли. По-видимому, писатель мягко отклонил советы казанского богослова.

⁸⁹ См.: И. Л. Волгин. Редакционный архив «Дневника писателя» (1876—1877). «Русская литература», 1974, № 1.

наиболее общие этические предпосылки будущей «мировой гармонии». Но перенесение социальных акцентов в нравственную сферу сообщает идеологической системе «Дневника» черты исторической иллюзорности.

Почему же большинство читателей «Дневника» не замечают этого самообмана и даже склонны, по-видимому, разделить его? Дело, на наш взгляд, заключается в творческом методе «Дневника». Его концепция мира — прежде всего образ мира. Именно «художественность» (не только в чисто литературном, но и в идейном плане) делает «Дневник» весьма уязвимым для строго рационалистической научной критики. Но, с другой стороны, именно «художественность» скрадывает логические образы и «неуязвки» «Дневника» и придает его глобальным выводам черты исторической достоверности.

Отсюда можно понять, с какой надеждой ухватились за «Дневник» те, кто, колеблясь «между двух бездн», страшились сделать окончательный выбор и судорожно пытались найти опору в какой-либо «соединительной» концепции. Именно такую возможность и заключал в себе «Дневник писателя». Но заключал лишь постольку, поскольку его собственная идеология не могла воплотиться ни в одну из существующих политических доктрин. Как только Достоевский предпринимал попытку такого «воплощения» (а он их предпринимал), он устаивался комплиментов К. П. Победоносцева и Константина Леонтьева. Как только он отступал «взад» — к своим собственным идеалам, «в песню», — это вызывало инстинктивную настороженность тех же Победоносцева и Леонтьева и неожиданную порой поддержку «слева».

Остановимся на этом вопросе несколько подробнее.

* * *

«Такого цельного и полного консерватора я никогда не видел и не встречал, — вспоминает об авторе «Дневника» князь В. П. Мещерский. — Мы все были маленькими перед его грандиозною фигурою консерватора».⁹⁰

Что ж, Мещерский не сообщает как будто ничего нового. Мнение о консерватизме Достоевского прочно укоренилось в историко-литературной традиции. Посмотрим, однако, как расшифровывает Мещерский в своих воспоминаниях это достаточно общее положение.

«Достоевский был враг современного женского вопроса, — пишет мемуарист. — ... А между тем эти стриженные и синеочковые девы, не подозревая ненависти к ним Достоевского, постоянно к нему лезли как к *своему* будто бы учителю».⁹¹ И далее Мещерский «припоминает» разговор Достоевского с одной из его поклонниц. Выслушав посетительницу, автор «Дневника» обращается к ней со следующим монологом:

«— Так вот что, слушайте меня, я буду кратче вас, вы много болтали... а я вам вот что скажу: все, что вы говорили, пошло и глупо, понимаете вы, глупо: наука без вас может обойтись; а семья, дети, кухня без женщины не могут обойтись... У женщины одно призвание — быть женой и матерью... Другого призвания нет, общественного призвания нет и не может быть, все это глупости, бредни, вздор...»⁹²

Таким слогом изъясняется Достоевский в воспоминаниях князя. Ничего похожего, правда, мы не встретим у самого Достоевского. Это не его стиль, ибо писатель так не говорил.

Но оставим стиль на совести мемуариста. Быть может, он стремился прежде всего передать суть дела?

Обратимся теперь к первоисточнику. В майском «Дневнике» 1876 года Достоевский высказывает свою «заветную идею»: в русской женщине, по его мнению, «заключена одна наша огромная надежда, один из залогов нашего обновления». Далее автор «Дневника» пишет: «Допустив искренно и вполне высшее образование женщины, со всеми правами, которые дает оно, Россия еще раз ступила бы огромный и своеобразный шаг перед всей Европой в великом деле обновления человечества».⁹³

Это нечто диаметрально противоположное тому, в чем с таким пафосом желает уверить нас Мещерский. Однако пойдем дальше — и сравним диалог, приводимый Мещерским, со сходным сюжетом в «Дневнике».

В июньском «Дневнике» за 1876 год Достоевский излагает разговор с одной из своих посетительниц, молодой девушкой из Минска (С. Е. Лурье).⁹⁴ Автор «Дневника» пишет: «По уходе ее (посетительницы, — *И. В.*) мне опять невольно пришла на мысль потребность у нас высшего образования для женщин, — потреб-

⁹⁰ Кн. В. П. Мещерский. Мои воспоминания, ч. II (1865—1881). СПб., 1898, стр. 179.

⁹¹ Там же, стр. 180—181.

⁹² Там же, стр. 181.

⁹³ «Дневник писателя», 1876, май. Несомненный демократизм. Женщины.

⁹⁴ Об этой посетительнице см.: «Вопросы литературы», 1971, № 9, стр. 181—182.

ность самая настоятельная и именно теперь, в виду серьезного запроса деятельности в современной женщине, запроса на образование, на участие в общем деле. Я думаю, отцы и матери этих дочерей сами бы должны были настаивать на этом, для себя же, если любят детей своих».⁹⁵

Важно подчеркнуть, что подобные взгляды для Достоевского отнюдь не случайны: они вытекают из общего характера его мировоззрения. Недаром, завершая свой «Дневник», на последней странице его последнего выпуска он пишет: «... может быть, русская женщина и спасет нас всех, все общество наше, новой возродившейся в ней энергией, самой благороднейшей жаждой *делать дело* и это до жертвы, до подвига».⁹⁶

Эти слова не остались незамеченными. На имя Достоевского пришло письмо, которое в подлиннике занимает 30 страниц текста, написанного в высшей степени неудобочитаемым почерком.

Автором этого письма является князь Н. Н. Голицын. Биографические сведения о нем можно найти в составленной им самим книге «Род князей Голицыных».⁹⁷ Родившийся в 1836 году, Н. Н. Голицын в 1872—1875 годах занимал пост подольского вице-губернатора, а позднее — начиная с 1879 года в течение четырех лет был редактором «Варшавского дневника». Помимо многочисленных библиографических заметок, рассеянных в журналах 60—80-х годов, его перу принадлежит выдержавший несколько изданий «Словарь русских писателей».

Таковы те сведения, которые нам удалось выяснить об этом корреспонденте «Дневника». Политическая физиономия князя Голицына была весьма определенной. Он искренний единомышленник Мещерского, один из деятельных реакционеров 70-х годов. Тем любопытнее проследить его отношение к «Дневнику».

«Вы — искатель правды, — пишет Голицын, — вот права Ваши на всеобщее уважение в среде всех лагерей, всех партий!»⁹⁸ Однако, сделав подобный комплимент, Голицын спешит подчеркнуть, что он «далеко не разделяет всего, что говорилось в „Дневнике“ и что он „далеко не согласен относительно многих и многих... из иллюзий „Дневника“».⁹⁹

Какже же «иллюзии» не разделяет князь Голицын?

В первую очередь он обрушивается на Достоевского за его взгляды по женскому вопросу. «Да где она, русская женщина? — с негодованием вопрошает Голицын. — Где наши Зинаиды Волконские, Елагины, Ростопчины, те русские матроны, которые воспитывали славянофилов и богатырей сороковых годов? Где теперь русские матери? Разве эти «1 пррб.» и педагогички, учащие умственному разврату чуть не с пеленок?»¹⁰⁰

Весьма скептически относится Голицын и к стремлению русской молодежи принять участие в освободительной борьбе славянских народов — стремлению, столь горячо приветствуемому на страницах «Дневника». «Меня не приводит в восторг, — пишет князь, — их стремление идти в Красный крест и лазареты, зная очень хорошо, что из них 80% нигилисток, авантюристок, фельдшерц, акушерок, дочерей, живущих на воле и своевольно покинувших родной кров, жен — покинувших мужей, наконец, вообще, женщин эмансипированных и свободно гуляющих по белу свету».

В своей филиппике Голицын употребляет весь набор двусмысленностей, к которым прибегали в подобных случаях озлобленные реакционеры. Он приходит к заключению, что «русская женщина *en masse* пала до состояния последней умственной и физической блудницы, начиная от высших ее сфер, куда быстро проникает подпольная интеллигенция, и кончая тою особою, которая стреляла в Трепова, и тем сонмом пропагандисток (или лучше сказать — публичных женщин), которыми красятся наши политические процессы».¹⁰¹

Мы коснулись здесь лишь одного пункта, по которому читатель «Дневника» столь горячо возражает его автору. Но подобных моментов в письме Голицына предостаточно. Особое возмущение вызывает у него то обстоятельство, что Достоевский считает *событием* кончину Некрасова, что автор «Дневника» не только выступил с горячей речью на могиле поэта, но и посвятил ему целые главы своего моножурнала. «К чему же эти проводы, — возмущается Голицын, — эта народная скорбь, этот шум, демонстрации... Я спрашиваю, к чему?... Хоронили сотоварища Чернышевского; „скорбный поэт“, „певец горя пародного“, плаксивый деятель, скорбящий и охавший всю жизнь, хотя, кажется, ему следовало после 19 февраля настроить свою лиру или гармонику на мажорный лад... Некрасов был один из великих развратителей России, один из корифеев между ее погубителями... и, разумеется, честь ему и слава, венки и слезы... Какая мерзость!»¹⁰²

⁹⁵ «Дневник писателя», 1876, июнь. Опять о женщинах.

⁹⁶ «Дневник писателя», 1877, декабрь. К читателям.

⁹⁷ Род князей Голицыных, сост. кн. Н. Н. Голицын, т. 1. СПб., 1892, стр. 193.

⁹⁸ ЦГАЛИ, ф. 212, оп. 1, ед. хр. 68, л. 1 об. Письмо от 7 июня 1878 года.

⁹⁹ Там же, л. 2.

¹⁰⁰ Там же, л. 4 об.

¹⁰¹ Там же, л. 4.

¹⁰² Там же, лл. 7—8 об.

Возражения Голицына касаются не тех или иных частных «Дневника», а, можно сказать, самых *коренных* вопросов. И тем не менее, несмотря на столь существенные расхождения, он числит Достоевского в *своем* стане и адресуется к нему как к единомышленнику.

Теперь обратимся к читательскому письму совсем иного рода. Оно написано политическим эмигрантом — М. П. Драгомановым — и послано, по всей вероятности, из Женевы. Драгоманов пишет: «Не найдете ли Вы возможным печатно высказаться по поводу частного применения тех общих мыслей, какие высказаны в Вашем „Дневнике“ и какие лежат в основе моих брошюр... Мы бы вряд ли сошлись во многом, если б стали по порядку говорить о политич.-социальных вопросах, — но я позволю себе сказать, что *в основе идей и чувств* — Вы, наш, хлопотан (т. е. народолюбец, — *И. В.*)».¹⁰³

Осенью того же 1876 года Достоевский получает еще одно читательское письмо, автор которого скоро станет известен всей «подпольной России»: «Я скажу прямо, что я жду от Вас помощи, не имея на то права, разве только право страждущего от боли; а у меня в течение долгих лет наболела душа, и если теперь я решаюсь беспокоить Вас стонами, то потому что знаю, что лучшего врача не найду».¹⁰⁴

Эти обращенные к Достоевскому строки принадлежат одной из тех «эманципированных» женщин, чья деятельность вызвала такую ненависть князя Голицына. Через год автор этого письма будет перевязывать русских раненых в Болгарии (вспомним: «...меня не приводит в восторг их стремление идти в Красный крест и лазареты»), а еще через несколько лет войдет в состав Исполнительного Комитета Народной воли. Ее имя — А. П. Корба. Хотя в 1876 году она еще не успела вступить на путь беспощадной борьбы с царизмом, сама направленность ее идейного развития не вызывает сомнений. И тот факт, что будущая революционерка ищет нравственной опоры в «Дневнике», по-видимому, не случаен.

В 1880 году будущий великий физиолог И. П. Павлов пишет своей невесте: «Прочти, прочти непременно „Дневник“. Достоевский заговорил в нем не хуже всякого радикала». И еще через полгода: «Думала ли ты, моя дорогая, что наш Достоевский мог быть таким социалистом, радикалом!»¹⁰⁵

Эти свидетельства современников дают основания утверждать, что в их глазах «Дневник» не выглядел каким ретроградным органом. Подобную репутацию усердно создавала ему позднейшая, преимущественно либеральная, критика (причем, как видим, не без помощи деятелей типа Мещерского!).

Пожалуй, в истории русской журналистики мы больше не встретим примера, когда одно и то же издание вызывало бы столь противоречивые суждения. Каждый ищет и находит в «Дневнике» что-то свое. Так, Голицын и Драгоманов, будучи прежде всего политическими деятелями, обращаются к «Дневнику» как к «чистой» публицистике, как к «теории». Для них, как, впрочем, и для большинства газетных критиков, «Дневник» лишь *сумма* тех или иных взглядов, мнений, точек зрения. Им, по-видимому, не приходит в голову, что все эти «точки зрения» объединяются некоей внутренней доминантой, определяющей *целостность* «Дневника» и выводящей его за пределы традиционного публицистического жанра.

Как *целостность* воспринимали «Дневник» чаще всего именно рядовые читатели. Может быть, в силу своего непосредственного восприятия они *угадывали* в «Дневнике» то, чем он являлся на самом деле.

* * *

«Февральский №, — пишет Алчевская, — понравился нашему кружку еще больше 1-го, особенно дело Кронеберга. Что же касается лично до меня, то отдавая ему полную справедливость, я тем не менее остаюсь верна рассказу „Мальчик у Христа на елке“ и признаю это chef d'oeuvre-ом „Дневника писателя“».

Обратим внимание: Алчевская ставит в *один ряд* художественный вымысел и действительный случай, ребенка «придуманного» (герой рассказа «Мальчик у Христа на елке») и ребенка реального (дочь Кронеберга). «Все смешалось». «Впрочем, — добавляет Алчевская, — и „Мужик Марей“ мне очень тоже понравился и, говорят, что и то и другое я прочла с большим пониманием и увлечением на наших литературных вечерах».¹⁰⁶

На *литературном* вечере можно было прочесть «с большим увлечением» трогательную историю о замерзшем мальчике, который попадает «к Христу на елку». Это — «литература». Но на литературном вечере немислично «с увлечением» читать дышащую болью и гневом статью об истязаниях семплетней девочки. Ибо это уже

¹⁰³ Письмо от 26 сентября 1876 года (курсив наш, — *И. В.*). См.: Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1935, стр. 53.

¹⁰⁴ Письмо от 9 ноября 1876 года. Там же, стр. 52.

¹⁰⁵ Письма Павлова к невесте. «Москва», 1959, № 10, стр. 155, 177.

¹⁰⁶ ЦГАЛИ, ф. 212, оп. 1, ед. хр. 56. Письмо от 10 марта 1876 года.

«не-литература». Здесь нет катарсиса, нет очищения, нет ангелов, парящих вокруг потусторонней елки.

В «Дневнике писателя» жизнь и литература как бы растворялись друг в друге. Они не существовали рядом, подле, раздельно, а именно сливались, синтезировались, совмещались. Реальность мешалась с вымыслом, обыденные факты поднимались на высоту глобальных обобщений и, наоборот, мировые события низводились до уровня житейского факта.

Достоевский не ведал «правды факта» и «большой правды». Правда «в высшем смысле» была одна. Но — какая?

Л. Ф. Суражевская (псевдоним — Элес) пишет из Твери: «Вы хорошо говорите, т. е. Вы плачете хорошо и других плакать заставляете, только я желала бы знать, насколько и легче ли Вам от этих слез? Ведь Вы же правду говорите, Вы не кокетничаете впечатлительностью. Вы все это знаете, видели, чувствовали, что пишете, или как?»¹⁰⁷ Страждущий понимает страждущего — и читательница «Дневника» услышала то, чего не хотели слышать многоопытные газетные критики.

«Ведь все время, — пишет Суражевская, — Вы <нрзб.> одну и ту же ноту, во всем все то же настроение, мне кажется, недовольство жизнью, потребность другой, лучшей?» Читательница «Дневника» очень точно уловила его основную ноту — «недовольство жизнью», неприятие «лика мира сего». Почувствовала она и другое, не менее важное: потребность лучшей жизни. Впрочем, одна лишь потребность не в состоянии вернуть душевное равновесие корреспондентке Достоевского. Она желает знать не только «что», но и «как». И с поразительной, чисто женской интуицией она высказывает вдруг одно подозрение.

Она подозревает Достоевского в незнании.

«Неужели Вы тоже *только спрашиваете* (курсив наш, — И. В.), неужели весь смысл жизни терпеть... Отчего Вы ни разу не проговорились ответною мыслью, хоть бы в виде предположения».¹⁰⁸

Вспомним: «Вот если бы г. Достоевский указывал, где взять капиталы...» Достоевский этого не указывал. Он действительно не знал, где их взять.

Он знал другое. «Жизнь хороша, и надо так сделать, чтоб это мог подтвердить на земле всякий».¹⁰⁹

В «Сне смешного человека» Достоевский устами своего героя скажет: «Потому что я видел истину, я видел и знаю, что люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле. Я не хочу и не могу верить, чтобы зло было нормальным состоянием людей».¹¹⁰

«Сон смешного человека» назван его автором «фантастическим рассказом». Мечта о «довольстве демоса» — «одна, положим, фантазия». Мысль об искренности в общественных вопросах — «фантастическая мысль». Слово это положительно преследует Достоевского.

Но преследует не одно лишь слово. Неотступна сама фантазия.

Как только автор «Дневника» заговаривал о своей положительной программе — он становился «фантастом». Ибо его «программа» была проекцией в будущее. Он полагал, что это будущее органически вырастет из настоящего. На самом деле — оно отрицало настоящее.

Достоевский не мог не чувствовать этого. Может быть, оттого он и не желал сводить свое «как» к определенному образу действия, к формуле.

«Формулой» был весь «Дневник писателя».

Между тем ответ хотели найти в той или иной его главе. «...„Дневник“¹¹¹ оставляет в вас какое-то неполное впечатление и все вам кажется, что чего-то в нем нет»,¹¹¹ — публично заявлял Скабичевский. Ему вторит в частном письме Гребцов: «Но вы не доводите до конца. Доведите — и успех будет громадный...»¹¹² И, наконец, Суражевская: «Отчего Вы ни разу не проговоритесь ответною мыслью, хотя бы в виде предположения».

В последнем Суражевская ошибалась. Он «проговаривался» — и именно «в виде предположения». Но тут же сам называл свое предположение «фантастичным».

Доводить мысль до конца было опасно, ибо в структуре «Дневника» мысль не равна самой себе.

В своих воспоминаниях Всеволод Соловьев приводит следующий эпизод. Автор воспоминаний узнает о намерении Достоевского завести «Дневник» — тогда еще на страницах «Гражданина». «— Ведь это, — заметил я, — такая удобная форма говорить о самом существенном, прямо и ясно высказаться».

— Прямо и ясно высказаться! — повторил он, — чего бы лучше и конечно, о, конечно, когда-нибудь и можно будет; но нельзя, голубчик, сразу, никак нельзя».

¹⁰⁷ ИРЛИ, ф. 100, № 29938, ССХІ б. 15. Письмо от 17 декабря 1876 года.

¹⁰⁸ Там же.

¹⁰⁹ «Литературное наследство», т. 83, 1971, стр. 623.

¹¹⁰ «Дневник писателя», 1877, апрель. Сон смешного человека.

¹¹¹ «Биржевые ведомости», 1876, № 36, 6 февраля.

¹¹² ИРЛИ, ф. 100, № 29682, ССХІ б. 3.

разве я об этом не думал, не мечтал!.. да что же делать... ну, и потом, есть вещи, о которых если вдруг, так никто даже и не поверит...»¹¹³

Через несколько лет, в письме к тому же Вс. Соловьеву, автор «Дневника» развивает эту, по-видимому, совсем не случайную для него мысль: «Я никогда еще не позволял себе, в моих писаниях довести *некоторые* мои убеждения до конца, сказать *самое последнее* слово. Один умный корреспондент из провинции (уж не Гребдов ли? — И. В.) укорял меня даже, что я о многом завожу речь в „Дневнике“, многое затронул, но ничего еще не довел до конца и ободрял не робеть».

Далее Достоевский дает следующее объяснение подобной недосказанности: «Поставьте какой угодно парадокс, но не доводите его до конца и у вас выйдет и остроумно, и тонко, и *сomme il faut*, доведите же иное рискованное слово до конца, скажите, например, вдруг: „вот это-то и есть мессия“ — прямо и не намеком, и Вам никто не поверит именно за вашу наивность, именно за то, что довели до конца, сказали *самое последнее слово*».¹¹⁴

Автор «Дневника» в сущности раскрывает здесь один из важнейших принципов своего миросозерцания. Привнося в «Дневник писателя» формы романного мышления, Достоевский тем самым распространял на него наиболее общие закономерности своего художественного метода.

«Тот катарсис, который завершает романы Достоевского, — пишет Бахтин, — можно было бы — конечно, не адекватно и несколько рационалистично — выразить так: ничего окончательного в мире еще не произошло, последнее слово мира и о мире еще не сказано, мир открыт и свободен, еще все впереди и всегда будет впереди».¹¹⁵

«Последнее слово» не изречено и в «Дневнике». «Дневник» (*как целое*) открыт в будущее. Но будущее здесь фантастично, ибо оно не результат строгого научного расчета, не логически доказуемая возможность, а «всего лишь» надъсторическая проекция, утопия, «песня». Как мы уже говорили, будущая действительность могла существовать в «Дневнике писателя», лишь отрицая действительность настоящую.

Но в этом случае «Дневник писателя» как бы отрицал самое себя.

Рассмотрим один случай такого самоотрицания.

* * *

Февральский выпуск «Дневника писателя» 1877 года заканчивался следующими словами: «Прежде, чем проповедовать людям: „как им быть“ — покажите это на себе. Исполните на себе сами, и все за вами пойдут. Что тут утопического, что тут невозможного — не понимаю!.. А чистым сердцем один совет: самообладание и самоодоление прежде всякого первого шага. Исполни сам на себе прежде, чем других заставлять, — вот в чем вся тайна первого шага».¹¹⁶

На этом февральский «Дневник», собственно, завершился. Но после всего, на самой последней странице следовал как бы *post scriptum*:

«В редакцию „Дневника писателя“ пришло следующее письмо:

Милостивый государь, Федор Михайлович!

12-го января я послал на Ваше имя 2 р. 50 к., прося Вас выслать мне Ваше издание „Дневника писателя“; из газет я узнал, что 1-й номер вышел 1-го февраля; сегодня уже 25 число — меж тем я еще не получаю его! Крайне интересно знать, что за причина этому факту? Не знаю как для Вас, — а для меня подобный образ отношений к подписчикам кажется более чем оригинальным!

Если Вы вздумаете когда-нибудь выслать мне Ваше издание — прошу адресовать: г. Новохоперск, врачу при городской земской больнице, В. В. К—ну.

г. Новохоперск. 25.II.1877 г.¹¹⁷

В. К—н».

Тут же Достоевский помещает свой ответ, с подчеркнутой безличностью названный «ответом редакции». Объяснив причины задержки (потери номеров на почте),¹¹⁸ автор «Дневника» заключал: «...Вы, милостивый государь, изо всех предположений: почему мог не дойти к Вам номер, — выбрали не колеблясь одно, именно обман со стороны редакции. Это ясно из тона Вашего письма... Вследствие

¹¹³ «Исторический вестник», 1881, № 3, стр. 607.

¹¹⁴ Ф. М. Достоевский, Письма, т. III. «Academia», 1934, стр. 227.

¹¹⁵ М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. «Советский писатель», М., 1963, стр. 223.

¹¹⁶ «Дневник писателя», 1877, февраль. Русское решение вопроса.

¹¹⁷ Это письмо сохранилось (ИРЛИ, ф. 100, № 29731, ССХІ б. 6). Его автор — Виссарион Васильевич Каверин.

¹¹⁸ Ср. с письмом Д. В. Гирса, которое приводится в нашей работе «Редакционный архив „Дневника писателя“» («Русская литература», 1974, № 1, стр. 158).

чего редакция спешит выслать Вам Ваши 2 р. 50 коп. обратно и просит уже более ее не беспокоить. Принуждена же сделать это из понятного и естественного побуждения, которому Вы, милостивый государь, вероятно, не удивитесь».¹¹⁹

Инцидент, казалось бы, исчерпан. Во всяком случае, на страницах «Дневника» мы больше не встретим об этом ни слова.

Однако переписка «редакции» с врачом из Новохоперска имела свое продолжение.

В архиве Достоевского мы находим два письма, удивительно схожих между собой. Одно из них нами уже опубликовано.¹²⁰ Другое приводится ниже:

«Многоуважаемый государь Федор Михайлович.

Прочитав февральский выпуск „Дневника“, я был тронут до глубины души Вашей проповедью о христианской любви и смирении. Сознаю, многое указали Ваши строки и невольно заставили задуматься и заглянуть в себя, даже скажу больше, когда я прочел в конце следующие слова: „А чистым сердцем один совет: самообладание и самоодоление прежде всякого первого шага“ — у меня при всей моей греховности пробилась слеза умиления.

Но, увы! Перевернув страницу, я случайно увидел Ваш ответ на письмо доктора из Новохоперска, то невольно подумал, как часто бывает слово далеко от дела, даже у таких последовательных мыслителей, как Вы.

Федор Михайлович!

Из Вашего ответа ясно видно, что Вы забыли и „самообладание“ и „самоодоление“ и глубокой тонкостью посрамили своего „ближнего“ перед целым городком, где всякий промах собрата делается общим достоянием для смеха и пересудов.

Но буду краток. Я указал факт, который меня поразил своим противоречием, и далее предоставляю судить Вам, как специалисту в деле человеческих чувств и мыслей. . . Не желая отдавать свое христианское имя на посмеяние, подобно доктору из Новохоперска, фамилии подписать не решаюсь, — если тут недоверие, то оно порождено Вами.

Остаюсь почитатель Вашего таланта

N. N.

Апрель 7 дня, Москва
1877».¹²¹

Достоевский сделал на этом письме энергичную помету: «За доктора. Аноним. Отвечать в газете».

Он не ответил — ни в газете, ни в «Дневнике». Да и что он мог ответить?

Читатели только «указали на факт», но сам этот факт таил в себе горькую насмешку. Автор «Дневника», столь горячо призывавший «исполнить на себе» мировую преобразовательную задачу, тут же нарушал свой собственный призыв. Ибо не мог (не знал как) «перевернуть страницу».

Позитивный идеал «Дневника писателя» не удавалось осуществить даже на микросоциальном уровне.

Но тут кончается издательская история «Дневника» и начинается его идейная история.

* * *

Воссоздав во всех звеньях издательскую историю «Дневника писателя», нельзя не прийти к заключению, что реальные исторические факты вступают в очевидное противоречие с той историко-литературной традицией, которая безоговорочно зачисляла «Дневник» в число консервативных изданий и рассматривала его идеологию как целиком реакционно-охранительную. Следует поставить вопрос об особой идейно-художественной природе «Дневника» и, в связи с этим, о его исключительном положении среди русской периодической печати второй половины XIX века. Идеология «Дневника» характеризовалась до сих пор зачастую в отрыве от ее «материального носителя» и лишь в чисто оценочном плане. Между тем представляется возможным ответить на вопрос, каким именно образом в *какой реальной исторической форме* эта идеология доходила до читателей, и отсюда — в каком именно качестве воспринимала «Дневник» его читательская аудитория.

«Дневник писателя» — явление уникальное в истории русской и мировой журналистики. Его природа определялась двумя равнозначными факторами: индивидуальными чертами творческой личности Достоевского, с одной стороны, и конкретными особенностями реальной исторической ситуации — с другой. Возникновение «Дневника» и его конституирование в качестве моножурнала явилось завершением длительного процесса внутрилитературной эволюции.¹²² Однако был необходим

¹¹⁹ «Дневник писателя», 1877, февраль. Ответ на письмо.

¹²⁰ «Вопросы литературы», 1971, № 9, стр. 191—192.

¹²¹ ИРЛИ, ф. 100, № 29950, ССХІ б. 15.

творческий гений Достоевского и наличие вполне определенных общественных условий, чтобы результаты этого процесса получили воплощение на данном историческом отрезке и в данной исторической форме.

При этом признак совмещения в одном лице основных журнальных функций (авторской, редакторской и издательской) не является, на наш взгляд, решающим для определения собственной типологии «Дневника» и его жанра. Этот признак есть момент чисто формальный и в принципе повторяющийся, в то время как сам «Дневник писателя» обладает чертами художественной и исторической неповторимости.

Художественная неповторимость «Дневника» связана с постановкой его автором труднейшей задачи: с попыткой создать в пределах публицистического жанра новый тип психо-социального общения, внести «роман» и «фельетон» и, одновременно, как бы «оттолкнуться» от литературы. Но объективно такое «отталкивание» вело к усложнению художественных форм и кризису самого жанра. В «Дневнике писателя» публицистика впервые ставила себе задачи, разрешение которых возможно лишь на более высоких уровнях художественного мышления. В этом смысле «Дневник» явился небывалым художественным экспериментом.

Историческая неповторимость «Дневника» определялась в первую очередь неповторимостью и, в известном смысле, исключительностью реальной исторической обстановки 1876—1877 годов, когда монархическая Россия объективно выступала в качестве оплота освободительного движения на Балканах. С этим обстоятельством связывались серьезные общественные надежды. «Дневник» в определенной мере отразил эти надежды: его этико-историческая концепция строится на основе принципиально безреволюционного сознания, но вместе с тем предполагает такие радикальные исторические преобразования, которые немислимы в рамках существующей государственности.

Сама форма «Дневника» глубоко идеологична. Он выполнял определенную идеологическую функцию уже самым *способом* своего существования. В этом смысле можно рассматривать «Дневник» как важный общественный эксперимент.

При этом «Дневник» сохраняет свою целостность лишь до тех пор, пока он остается, так сказать, в «песне», то есть в рамках своей собственной художественной концепции. Как только он претупает эти границы и, желая стать «теорией», утрачивает присущий ему «высший смысл», он тут же обнаруживает свою уязвимость, несоответствие тому нравственному идеалу, который в нем отстоялся.

«Дневник» достигает своих «высших» целей лишь в том случае, когда он отказывается от целей «прикладных», к достижению которых он, казалось бы, должен быть направлен в силу своего публицистического замысла. Поэтому можно сказать, что целевая установка «Дневника» (его «задача») противоречит его собственному художественному статусу (его «сверхзадача»).

Таким образом, дальнейшее изучение «Дневника» — в силу специфики самого издания — должно постоянно соотноситься с его издательской историей, ибо последняя, как выяснилось, не есть что-то внешнее по отношению к идеологии «Дневника». Наоборот, она составляет существенную предпосылку и часть его идейной истории. Именно издательская история моножурнала Достоевского (включая сюда его взаимоотношения с общественностью) вплотную подводит нас к постановке проблемы «Дневника писателя» как проблемы конкретно-исторической.

Э. И. РОЗЕНБЕРГ

Д. И. ПИСАРЕВ И «ОТЩЕПЕНЦЫ» Н. СОКОЛОВА

(ПО ПОВОДУ СТАТЬИ Д. И. ПИСАРЕВА «КАК ДРЯХЛЕЮТ ДОГМАТЫ»)

4 апреля 1866 года, за два часа до выстрела Каракозова, в цензурный комитет была сдана книга «Отщепенцы», напечатанная бывшим сотрудником «Русского слова» Н. В. Соколовым в одной из петербургских типографий. Даже беглый просмотр ее не мог не ужаснуть цензора: книга открыто призывала к кровавой расправе с монархией и утверждению нового общественного строя. Появление книги накануне покушения на царя не было случайным: она должна была стать манифестом народной революции, сигналом к которой должно было быть царевбийство.

Соколов был немедленно арестован. По приказу петербургского градоначальника двухтысячный тираж книги был конфискован еще в типографии. А в ноябре 1866 года состоялся процесс над ее автором. В отзыве цензуры, который лег в основу обвинительного заключения, было отмечено, что книга представляет собой сборник «самых неистовых памфлетов, имеющих целью подкопать все основы циви-

лизованного общества», и что «по общему своему характеру она едва ли имеет что-либо подобное себе в русской печатной литературе».¹

Книга действительно представляла собой нечто необыкновенное. Несколько экземпляров ее, которые удалось утаить при изъятии уже напечатанного тиража, было достаточно, чтобы о ней заговорило все общество. Книгу стали переписывать от руки, литографировать и распространять в революционных кружках. В 1872 году в одной из групп Женевской эмиграции книга была напечатана в количестве 1500 экземпляров и почти весь тираж был тайно переправлен в Россию. В короткий срок книга снискала себе колоссальную популярность и, как свидетельствуют многочисленные воспоминания, сыграла большую роль в формировании политических взглядов нескольких поколений русской демократической молодежи.

Не удивительно, что эта, по словам одного публициста, «легендарная книга» издавна привлекала к себе внимание исследователей. Одним из вопросов, который, естественно, интересовал их, был вопрос об ее авторе. Теперь, сто лет спустя, трудно установить, кто первым заговорил о том, что книгу писал не один Н. Соколов. В качестве соавтора впоследствии стали называть еще и коллегу Соколова по «Русскому слову» Варфоломея Зайцева. Но что в составлении книги на определенном этапе принимал участие и Дмитрий Иванович Писарев — об этом не сообщает ни один из исследователей, когда-либо касавшихся «Отщепенцев», и ни один из биографов выдающегося публициста. Между тем сегодня в нашем распоряжении имеются несомненные свидетельства того, что в подготовке книги участвовал и Писарев.

В Центральном государственном архиве литературы и искусства СССР (ЦГАЛИ) хранится рукопись статьи Д. И. Писарева «Как дряхлеют догматы».² Статья Писарева весьма своеобразна и не похожа по форме на другие его работы. Она не представляет собой ни критического разбора, ни публицистического выступления. Это единственное в своем роде специальное исследование одной из важных философских проблем. Глубокая по содержанию, она написана в обычной для Писарева живой манере и, конечно, не могла не вызвать интереса у читавших ее. Но знакомившиеся с рукописью исследователи, по-видимому, не подозревали, что она представляет собой не что иное, как... главу, предназначенную для книги «Отщепенцы».³

Установление этого факта открывает новую, неизвестную дотопле страницу в биографии Д. И. Писарева и в удивительной истории книги Н. Соколова «Отщепенцы».

Известно, что народная революция, к которой страстно стремились революционные демократы, не произошла, как ожидали, ни в 1861-м, ни в 1863 году. Многим стало очевидно, что народ еще не готов к ней, а у самодержавия еще достаточно сил, чтобы не допустить ее в ближайшем будущем. Сознание этого горького факта не могло не вызвать упорной работы мысли у всех, кто жаждал преобразования страны. Вопросы «что делать?», «на кого опереться?» не сходили с повестки дня. Но ответ на них не мог быть столь единодушным, как в 1861—1863 годах. После спада революционной волны в освободительном движении стало сказываться противоборство различных тенденций, приведшее в конце концов к дифференциации его на ряд течений. Крайне левое крыло в легальной журналистике было представлено Н. Соколовым и В. Зайцевым.

Именно в процессе поиска решения «проклятых вопросов» и появилась книга «Отщепенцы». Из обстоятельного комментария Ф. Кузнецова к «Отщепенцам»⁴ видно, что мысль об издании ее впервые появилась у Н. Соколова под влиянием одноименного сочинения французского публициста-революционера Жюль Валлеса.

Сочинение Валлеса впервые было опубликовано на страницах газеты «Фигаро» 14 июля 1861 года, а затем издано в виде отдельной брошюры в 1865 году.⁵ В своей брошюре Валлес нарисовал целую галерею жертв режима Второй империи — поэтов, журналистов, художников, — людей, которые могли бы сделать много полезного, если бы их талант не был загублен непониманием, безразличием со стороны общества, обрекающего их на прозябание, на голодную смерть.

¹ ЦГИА СССР, ф. 777, оп. 27, ед. хр. 53, л. 93. См. также: Материалы, собранные особою комиссиею, высочайше учрежденною 2 ноября 1869 года для пересмотра действующих постановлений о цензуре и печати, ч. III — Судебная практика по делам печати 1865—1870 гг. СПб., 1870, стр. 189.

² ЦГАЛИ, ф. 415, оп. 1, ед. хр. 2.

³ Во всяком случае, ни А. Маслин, использовавший несколько отрывков из рукописи Писарева в своей книге «Материализм и революционно-демократическая идеология в России в 60-х годах XIX века» (М., 1960, стр. 175—177), ни Я. Симкин, опубликовавший полный текст ее (см.: Я. Симкин. Жизнь Дмитрия Писарева. Ростов-на-Дону, 1969, стр. 181—183), ничего по этому поводу не говорят.

⁴ Ф. Кузнецов. Публицисты 1860-х годов. Изд. «Молодая гвардия», М., 1969, стр. 289—303.

⁵ Jules Vallès. Les réfractaires. Paris, 1865. См. также русский перевод: Ж. Валлес. Отщепенцы. Пер. с фр. П. С. Неймана. М., 1931.

Горячие симпатии Валлеса к «отщепенцам», его вера в их возможности, ненависть, с которой он клеймил бездушные буржуазной цивилизации, — все это привлекло внимание Соколова. Познакомившись с книгой Валлеса, Соколов решил перевести ее на русский и выпустить в свет в рамках издательства, задуманного совместно с Зайцевым, Ножкиным, Сулиным, о чем было дапо и специальное объявление в «Петербургских ведомостях». Впоследствии в «Автобиографии» Н. Соколов писал, что в переводе «Валлес оказался плох, из него годились только первые страницы, а остальные сами придумали». Брошюра Валлеса натолкнула Соколова на мысль о создании памфлета, который бы преследовал значительно более далекие цели, нежели брошюра французского автора. Книга Соколова была задумана как широкое полотно истории «отщепенства», как повествование о людях, которых общество, не понимая, отвергало и даже преследовало, тогда как именно они были провидцами будущего. Замысел книги состоял в том, чтобы показать, что именно «отщепенцы» испокон веков прокладывали человечеству дорогу к счастью. Каждое из их усилий само по себе не могло принести освобождения, многие из них заблуждались, но именно благодаря им человечество постепенно приближалось к истине. Никакие препятствия, никакие гонения не могли остановить векового стремления человечества к свободе, равенству. Интересно, что в обвинительном заключении, предъявленном впоследствии Соколову, было довольно ясно определен замысел книги: «... Автор проводит мысль, что революционные идеи не суть нечто произвольное, новое, не имеющее связи с прошедшим, что они зародились при самом начале общества и постепенно развивались как вечный протест оскорбленного права против торжествующего насилия». ⁶ Цель книги, по мнению обвинителей, состояла в том, чтобы склонить читателей к социализму: «В книге проповедуются идеи неограниченного равенства и коммунизма, и низшие классы возбуждаются в самых неистовых выражениях к восстанию против высших». ⁷

Основной идее книги была подчинена ее структура. Первую часть ее составлял раздел «Историческое отщепенство», в который вошли главы: «Стойки», «Христиане», «Секты». Во второй части была сделана попытка обобщить уроки истории и показать, как, несмотря на гонения, призрачные мечты о счастье, проглядывавшие уже в Древних религиозно-идеалистических учениях, постепенно обретали плоть в социалистических учениях нового времени. Эта часть носила остро публицистический характер и составила сердцевину книги. За нею следует третья часть, включающая разделы «Социалисты», «Фурье», «Прудон» и долженствующая подвести читателя к восприятию современной социалистической мысли. Книга должна была завершиться открытым призывом к революционному перевороту.

Если сравнить вторую часть книги, которая носит название «Как пропадают верования», и работу Писарева «Как дряхлеют догматы», то поражает не только сходство названий, но и совпадение содержания, логики изложения, многих фразеологических оборотов и т. д. Конечно, статья Писарева и соответствующая глава в книге Соколова не тождественны друг другу, и это можно легко заметить из различий языка и стиля. Они написаны разными людьми, но люди эти писали об одном и том же, хорошо знали мысли друг друга, и доводы, к которым они прибегают, доказывая свои идеи, тоже нередко одни и те же.

Главная мысль обеих работ — показать, как возникают новые идеи и как они овладевают массами. Исходный материал для обобщения — история больших идейных движений, особенно тех, которые были некогда гонимыми, а затем превратились в господствующие (например, христианство, реформационное движение и т. п.).

Обе статьи начинаются с описания состояния общественного сознания в такое время, когда в силу каких-то причин устаревают господствующие и ставшие привычными представления людей. У Писарева говорится: «Когда близится конец господству какого-нибудь догмата, — тогда прежде всего появляется глубокое равнодушие к господствующей вере. Равнодушие это не есть сомнение: люди продолжают верить; это даже и не первый шаг к сомнению: никому еще и на ум не приходило, что сомнение возможно; это отличительная черта верования, уже лишеного жизнеспособности и существующего только по силе обычая». ⁸ У Соколова мы читаем: «Близится конец царству старого учения — и настает пора глубокого равнодушия к вере отцов... Конечно, такое равнодушие нельзя еще назвать сомнением или безверием: сомневаться не думают, отрицать веры не желают, но веруют уже

⁶ Материалы, собранные особою комиссиею, высочайше учрежденною 2 ноября 1869 года... стр. 198.

⁷ Там же, стр. 193.

⁸ ЦГАЛИ, ф. 415, оп. 1, ед. хр. 2, л. 1. В связи с тем, что в тексте рукописи Писарева, опубликованном Я. Симкиным, содержится множество неточностей и пропусков, мы вынуждены делать ссылки не на публикацию Я. Симкина, а на архив. Далее ссылки будут даваться в тексте, а все случаи расхождения между рукописью Писарева и ее публикацией Я. Симкиным будут указаны в сносках.

не попрежнему, веруют не искренно и с увлечением, а бессознательно и по привычке. Мертва та вера, которую поддерживает одна рутинка».⁹

Как полагал Писарев, ни одна, даже самая фантастическая идея не возникает и не утверждается в общественном сознании, если она не способна удовлетворить какие-то интересы, если она не осознается современниками как истина. Другое дело — последующие поколения, когда условия жизни меняются и идея неизбежно претерпевает метаморфозу. У Писарева говорится: «В те отдаленные времена, когда догмат возник, его приняли, потому что он показался истинным; тогда в него верили и знали, почему верят: вера была жива. Но дети первых адептов стали уже принимать догмат, не проверяя его, то есть стали веровать не понимая. С тех пор основание веры изменилось — убеждение заменилось авторитетом и выродилось в привычку. Передаваемый из рода в род в словах, освященных обычаем, догмат дожидается наконец до того, что господство его становится только кажущимся; чем больше он отдалится от своего источника, тем меньше его понимают; вера в его правду уже погасла в сердце людей. Он уже превратился в мертвящую рутину, которую руководствуются неизвестно зачем, которая существует только благодаря всеобщему равнодушию» (гл. 1—2).¹⁰ Почти то же самое мы находим и в «Отщепенцах». «В начале, когда учение только зарождалось и распространялось, — его приняли и усвоили, потому что признали его за истину. В ту пору вера была жива и сильна; люди знали тогда, во что и чему веруют. Прошли века за веками, и потомство верующих стало уже веровать по преданию и привычке, мало по малу теряя сознание и чувство заветной веры. И вот она исподволь меняет свою основу и, не опираясь более на убеждение, начинает уже покоиться на авторитете и окончательно превращается в мертвящую рутину. Передаваясь из рода в род по завещанию, старое учение постепенно искажается, утрачивает прежнее свое значение, а вера обращается в притворное чувство и сохраняется только на словах...» (стр. 148—149).

Конечно, такое положение не может оставаться долго без изменения. Идеи — не пассивное отражение жизни. Появляясь ради определенных целей, они так или иначе влияют на жизнь людей. Когда прорастают первые зерна сомнений, начинается работа мысли. Незбежным следствием ее являются элементы скептицизма и соответствующие действия людей, в сознание которых проникли эти элементы. «Тогда пробуждается дух исследования, — пишет Писарев, — небольшая кучка людей задает себе вопрос: следует ли верить без основания? Их удивляет их же собственная, слепая и покорная привязанность к непонятным для них формулам, их окружает народ, разделяющий их невежество и легковерие. В глубине их совести шевелится непреодолимое отвращение к святой вере, и они подвергают анализу истинность того догмата, который господствует, не принимая на себя труд подкреплять свои притязания. Эти люди действуют не враждебно: ими управляет здравый смысл. В них развился дух исследования, и они поддаются ему, как разумной необходимости. Они не думают ни уничтожать догмат, ни изменять строй понятий, образ мыслей народа. Они только стараются найти в освященной доктрине хоть искру правды, которая осмыслила бы их прежнюю веру и помогла бы им на будущее время основать свою привязанность к ее учению на разумном убеждении» (гл. 2).¹¹ Аналогичную мысль мы находим и у Соколова: «Такое тупое равнодушие к заповедному учению не может, впрочем, долго продолжаться. Рано или поздно, в среде того самого общества, которое не верует искренно, а живет только суеверными привычками, появляются люди с пытливым умом и с чувством правды. Для них немислима вера без убеждения и противен им разлад слова с делом... Это сомнение совершенно закономерно и разумно. Мало того: умные и совестливые люди, которые презирают подложное чувство веры и видят в нем разврат мысли, вовсе не думают сперва посягать на самую веру или отрицать учение, которое ее вызвало. Нет, они желают только разгадать истинный смысл этого учения и оправдать его правила своим разумом, с целью веровать не слепо, а с убеждением» (стр. 149).

Ссылаясь на историю христианской идеологии, Писарев утверждает, что идея, став господствующей, неизбежно должна переродиться. Здесь Писарев несомненно ошибался. Дело не в том, что идея стала господствующей, а в том, каков характер этой идеи. Но он был прав, имея в виду христианство. Действительно, став господствующим, христианство начинает приобретать апологетический характер и потому неизбежно вступает в конфликт с жизнью, требующей перемен. Попытки дать

⁹ Н. Соколов. Отщепенцы. СПб., 1866, стр. 148. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

¹⁰ В публикации Я. Симкина допущены неточности: вместо «освященных» — «освященный», вместо «отделяется» — «отделяется», вместо «в сердце» — «в сердцах».

¹¹ В публикации Я. Симкина пропущено слово «слепая», вместо «непреодолимое» — «непреодоленное», вместо «не принимаемая» — «не принявши», после «понятий» добавлено «и», отсутствующее в тексте рукописи, вместо «осмыслила» — «освятילה». Последняя неточность придает мысли Писарева прямо противоположное значение.

разумное истолкование идеи, ставшей неразумной, обречены на поражение. Говоря о тех, кто впервые заметил разрыв между идеей и жизнью, Писарев замечает: «Но не найти им в догмате того, чего они ищут: он извратился в течение стольких веков. Он утвердился благодаря истине, составлявшей его содержание и истина эта оставалась чиста во все время борьбы за его господство; но вскоре горячность пропадает, торжество порождает апатию; человеческая ленность облекает догмат в формулы, которые заучивались на память и освобождали ум от труда анализа; смысл был забыт — и это извратило формы; невежество и корыстолюбие исказили их, а потом истолковали их по своему: так что теперь эта доктрина, некогда истинная и живая, представляет пробужденному скептицизму безобразный свод старых, изуродованных символов, сквозь которые уже не пробивается их первоначальный смысл, и деспотических или суеверных правил, порожденных наглými претензиями власти или скотским порабождением народа» (л. 3).¹²

Эта мысль также нашла отражение в книге Соколова. Автор, имея в виду попытки отдельных лиц примирить идею и жизнь, пишет: «Напрасное желание! — Века изуверства и лицемерия так исказили смысл господствующего учения, что оно бессильно уже воскресить в сердцах погибшую веру и рассеять сомнение. В нем была правда и правдой держалось оно все время, пока шла борьба за его существование. Борьба кончилась торжеством; победители отпраздновали свою победу и, вскоре затем, ввали в то спокойное, равнодушное состояние, которого не знали прежде, когда боролись за свое правое дело, за веру и убеждения. Как сперва борьбой укреплялось новое учение, так потом победой ослабилось его значение...» (стр. 150).

Разрыв между догматами и жизнью с неизбежностью обрекает на отмирание изжившие себя доктрины и с такой же необходимостью вызывает появление новых идей и взглядов, отвечающих новым историческим условиям. Замена одних идей другими не может не произойти, ибо, как указывает Писарев, «множество заблуждений, множество бьющих в глаза нелепостей поражают тех, кто принимается за анализ; и, так как по натуре они нравственны и разумны, то они перестают верить в то, что ложно, уважать то, что достойно презрения. Тогда на развалинах старой веры возникает в их уме новая вера» (л. 3).¹³ Ту же мысль мы встречаем и у Соколова. И Соколов говорит о том, что «люди, которые начинают добросовестно изучать влияние правил веры, обращенной в практику лжи, обмана и насилия, скоро кончат тем, что отрекаются от нее навсегда. Совесть и разум заставляют их не верить тому, что ложно, и не уважать того, что достойно презрения. С этой поры, освобождаясь умственно и нравственно от деспотизма старого учения, они проникаются новыми, сильными убеждениями и чувствами. В них загорается пламень иной веры...» (стр. 151—152).

Что же представляет собой эта «новая вера»? На этот вопрос нельзя дать однозначный ответ, так как эта вера проходит через ряд стадий. Вначале она представляет собой не что иное, как отрицание старого. Своим отрицанием она подрывает силу старой веры. Она будоражит людей, она производит переворот в умах, который предшествует перевороту в общественных отношениях. Писарев по этому поводу пишет так: «В этой вере нет ничего положительного, она — только отрицание патентованной веры, только твердое убеждение, что эта вера лишена оснований; но это убеждение живо, потому что оно неожиданно, оно живо, потому что это — пробуждение человеческого разума от вековой одупления, потому что истина, всегда прекрасная сама по себе, заставляет страстно увлекаться тех, кто в первый раз проникается ею; оно живо, потому что в нем чувствуется целый переворот» (л. 3).¹⁴ В книге «Отщепенцы» сила новой веры характеризуется так: это — «вера в правду отрицания господствующего учения». «Такая вера жива, потому что сознательно жива, потому что выражает собой пробуждение человеческого разума после вековой дремоты; она жива, потому что увлекает и оживляет тех, кто ее чувствует впервые; она жива, наконец, потому что в ней залог революции, которая должна вызвать общество к новой, честной жизни» (стр. 152).

Своими преимуществами новая вера увлекает прежде всего ее первооткрывателей. Писарев об этом пишет так: «Взволнованные неожиданным открытием, первые скептики с восторженным криком обнаруживают его перед миром. Им не к лицу осторожность и лицемерие, которые скрывают истину... Они возвещают миру то, что открыли, без предусмотрительности, без намерения, без расчета; они осмеляются говорить, что господствующий догмат ложен, и пускают в ход слова, которых уже не было слышно в течение целых веков, они зывают к здравому

¹² В публикации Я. Симкина вместо «извратился» — «извращался», вместо «ленность» — «личность», вместо «облекает» — «облекает», вместо «заучивались» — «заучивают», вместо «освобождали ум» — «освобождают их», вместо «формы» — «формулы», вместо союза «а» после слов «исказили их» — союз «и».

¹³ В публикации Я. Симкина выпали слова «уважать то, что достойно презрения».

¹⁴ В публикации Я. Симкина пропущены слова «потому что оно неожиданно», а также тире между «это» и «пробуждение».

смыслу и разуму. И тогда все общество потрясено, и завязывается отчаянная борьба» (л. 4).¹⁵ Та же мысль отражена и в «Отщепенцах». И здесь говорится о времени, когда «в порыве страстного увлечения, отрицатели подложной веры громко заявляют свое отречение и взывают к здравому смыслу и совести общества. В этих живых и честных людях нет уже того благоразумия или, говоря вернее, того малодушия и лицемерия, которое боится правды и старается скрывать ее под разными предлогами... Без расчета и тайного умысла, отрицатели отважно провозглашают, что старое учение ложно, и обращаются к обществу с сильною, выразительною речью, в которой так и звучат слова давно забытой, но вечно сущей правды. С этой торжественной минуты во всех слоях общества проявляется какое-то тревожно-томительное настроение, и скоро вспыхивает ужасная борьба» (стр. 152—153).

Как показал Писарев, разные слои общества реагируют по-разному на выступления провидцев истины. Писарев был далек от идеализации народных масс, которую допускали некоторые современники, по в то же время он не соглашался и с теми, кто отвергал роль народных масс. Судьбы общества зависят, конечно, от массы, но нельзя требовать от нее, чтобы она мгновенно изменила свои убеждения. Новые идеи входят в сознание массы постепенно, по мере того, как она сознает связь между ними и своими интересами. Приобщению к новым идеям будет препятствовать и предубеждение против них, и сила традиции, и неразвитость массы, и все же пробуждение массы неизбежно. «Пробужденный голосом этих новых пророков, народ, спавший в равнодушии, начинает прислушиваться и замечает, что он уже перестал верить или верил, сам не зная почему; в нем возникает сомнение, потому что он не лишен здравого смысла; но это сомнение овладевает его умом не сразу, оно пропикает в него медленно и без его ведома. Разум заставляет его отрешиться от догмата, любовь к новизне привлекает его к скептицизму, но в то же время что-то более сильно удерживает его — привычка и благоговение перед прошлым. Он не поддается изменению, он напротив того противится ему и дух сомнения охватывает его против его же собственной воли; и во время этой внутренней борьбы он остается неподвижным, как будто идеи недостаточно сильны, чтобы вывести его из равнодушия к движению и к застою; он будто ждет, чтобы к доктринам примешались выгоды — тогда он поймет в чем дело и примкнет к какой-нибудь партии» (л. 4).¹⁶

В «Отщепенцах» эта мысль выражена так: «Погруженное в спячку общество вздрагивает, пробуждается, начинает прислушиваться к голосу новых пророков и, оглядываясь на себя, замечает, что оно или ни во что не верует, или верует, само не зная чему... Смутно и медленно проникает в такие умы первое, неотразимое сомнение в истине старого учения. Хотя общественный разум и готов потом отказаться от него, но зараза привычной апатии так сильна, что масса людей не скоро решается на прямое и откровенное отрицание своего прошлого. Вот почему, несмотря на свое пробуждение от умственной дремоты, общество не вдруг поддается обаянию новых, оживляющих идей, и как будто выжидает той минуты, когда разыграются страсти и завяжется борьба интересов» (стр. 153—154).

Главное препятствие на пути распространения новых идей составляют господствующие эксплуататорские классы. Писарев показывает, что именно корыстный интерес этих классов удерживает давно пошатнувшиеся верования. Они сопротивляются новым веяниям, ибо «управляют во имя старой веры и кормятся по ей милости. В мирное время продолжительного господства эти люди забыли, какими трудами оно было основано и потеряли из вида возможность перемен; пробудившись, в свою очередь, от всеобщего усыпления, они видят, что им угрожают, но так как беспечность развратила их, то они изумлены и обезоружены. Они тоже забыли смысл своих догматов; они уже не знают как и почему они истинны. Теперь, когда разум начинает вопрошать эти формулы, удобные для их лени и

¹⁵ В публикации Я. Симкина вместо «перед миром» — «перед людьми», вместо «возвещают миру то, что открыли» — «возвещают веру в то, что открыли» (это грубейшее искажение смысла фразы Писарева), вместо «без предусмотрительности» — «без предосторожности». Слова «без намерения» пропущены.

После слова «истицу» в писаревском тексте сказано: «Осторожности и лицемерию обучают ураганы революций, обучает то время, когда всем становится известно могущество идеи, когда откровенность испукается на эшафоте; осторожность и лицемерие относятся не к их эпохе, потому что раньше опыта природы идет своим путем» (лл. 3, 4). В публикации Я. Симкина в этом отрывке перед всеми сказуемыми вставлено отрицание «не», придающее противоположный смысл мысли Писарева: «Осторожности и лицемерию *не* обучают ураганы революций, *не* обучает то время, когда всем становится известно могущество идеи» и т. д.

¹⁶ В публикации Я. Симкина вместо «это сомнение овладевает его умом не сразу» сказано: «это сомнение он может уловить не сразу», вместо «отрешиться» — «отрехнуться», вместо «неподвижным» — «неподвижен», вместо «примешались» — «приложили». Пропущены слова «к скептицизму» (весьма досадное упущение, ибо оно касается смысла фразы), пропущено также «к застою».

покорные их властолюбию, эти формулы...» (л. 4; па этом рукопись Писарева обрывается — Э. Р.).¹⁷

В «Отщепенцах» эта мысль была продолжена и доведена до кульминации — до призыва к уничтожению тех, кто, опираясь на силу, преследует глшатгаев истинны: «...почуяв вежданно грозящую беду, они протирают глаза и готовят встречу врага в полном вооружении. Что же, однако, оказывается? — Самозваные защитники старого учения давно уже забыли смысл его и не знают, как и почему утвердилось оно и стало господствующим над умами. Они помнят только то, что сумели воспользоваться правилами этого учения для достижения своих целей и обратили его в орудие обмана и насилия. Таким образом, когда настает пора обличений, когда общество обращает внимание на партию властвующих консерваторов, — они не могут прямо оправдываться и чувствуют, что кругом и под ногами все колеблется, шатается и разваливается... Что делать? Так или иначе, консерваторы должны доказать обществу, на каком основании признают они свое учение разумным и справедливым и почему не следует его отрицать». Но что они могут доказать? «Разве только то, что отжившее учение держится обычаем и преданием! Но такое доказательство нелепо и неуместно... Не задумываясь долго, они решаются подавить в зародыше новые идеи и потому обращают всю свою злобу на виновников умственного движения, то есть на отрицателей старого, извращенного учения» (стр. 155). И далее следует картина жестоких преследований проводившего будущего. Автор «Отщепенцев» показывает, что, несмотря на жестокость, преследования не могли остановить распространения новых идей, они способствуют лишь накоплению ненависти к тем, кто душит истину, ненависти, которая вызывает в конце концов взрыв всеобщего возмущения.

Думается, что приведенных сопоставлений достаточно, чтобы убедиться в том, что статья Писарева и соответствующая глава из «Отщепенцев» очень близки друг к другу. Статья Писарева несомненно предназначалась для «Отщепенцев». Но то обстоятельство, что была опубликована не писаревская работа, а ее своеобразная переделка, не может не вызвать недоумения. Если, однако, сопоставить некоторые факты, если обратить внимание на то, чем отличаются обе работы друг от друга, и связать это с идейными позициями авторов, то можно, как нам кажется, найти более или менее убедительное объяснение данному литературному казусу.

Итак, Н. Соколов замыслил написать книгу. Он стремился написать ее как можно быстрее.¹⁸ Это можно было сделать, если привлечь кого-то в качестве соавторов. Не исключена и возможность того, что, хотя инициатива написания книги принадлежала Соколову, она с самого начала была задумана как коллективная работа. Как бы то ни было, вполне естественным было желание Соколова привлечь к работе над книгой своих коллег по «Русскому слову».

Одним из соавторов стал Варфоломей Зайцев. Предположение о том, что книга писалась при участии Зайцева, высказывалось еще в 60-х годах XIX века. Оно было впоследствии подтверждено анархистом Гильомом, который лет близок к Соколову и Зайцеву, когда они оба оказались в эмиграции. Пятьдесят лет спустя А. Ефимов в статье о Соколове рассказал о своей беседе с М. П. Сажиным, который также был дружен в эмиграции и с Соколовым, и с Зайцевым и лично слышал от них, что «Отщепенцы» были написаны ими вдвоем, причем первую часть писал Зайцев, а остальное — Соколов.¹⁹ Б. П. Козьмин также слышал от Сажина, что книга была написана совместно Зайцевым и Соколовым, причем последний, допуская возможность преследования книги, взял всю ответственность на себя.²⁰ Ф. Кузнецов полагает, что Соколов взял на себя полноту ответственности потому, что в отличие от Зайцева не был обременен семьей.²¹ Вероятно, Ф. Кузнецов прав, утверждая, что соавторство Зайцева можно считать установленным фактом.

Что касается Писарева, то здесь дело обстоит сложнее. Что Писарев писал статью для «Отщепенцев» — это бесспорно. Но не может не удивить то, что ни Соколов, ни Зайцев даже походя не упоминают о причастности Писарева к «Отщепенцам».

¹⁷ В публикации Я. Симкина вместо «забыли, какими трудами...» — «забывают...», вместо «угрожают» — «угрожает», вместо «формулы, удобные для их лени и покорные их властолюбию» — «формулы, удобнее для них была бы покорность».

¹⁸ Соколов так торопился с изданием книги, что сдавал ее в типографию по частям, по мере их готовности. Когда книга была набрана, то Соколов, вразрез со сложившимися традициями, изъявил желание самому держать корректуру, а затем взял на себя же труд доставить книгу в цензурный комитет. Он пришел туда в дни пасхи, председатель комитета отказался принять работу. Тогда Соколов стал ходить по разным ведомствам, требуя, чтобы цензуре было дано указание немедленно принять к рассмотрению книгу «Отщепенцы».

¹⁹ «Каторга и ссылка», 1931, № 11—12, стр. 104.

²⁰ См.: Б. Козьмин и др. Литература и история. Сборник статей. Изд. «Художественная литература», М., 1969, стр. 393.

²¹ Ф. Кузнецов. Публицисты 1860-х годов, стр. 288.

Можно было бы предположить, что ни Соколов, ни Зайцев не назвали имени Писарева как соавтора книги потому, что не хотели осложнять его и так тяжелого положения узника Петропавловской крепости, осужденного на многолетнее заключение. Но что мешало им упомянуть о соавторстве Писарева тогда, когда последнего уже не было в живых? Ведь встречи Сажина и Зайцевым происходили несколько лет спустя после смерти Писарева. Очевидно, дело не в этом.

Можно было бы предположить также, что Соколов и Зайцев не упоминали Писарева потому, что он предоставил им свою статью просто как материал, как основу для будущей главы, не претендуя при этом на соавторство. Ведь случаем, когда публицисты, помогая друг другу, дарили идеи, факты, сюжеты, было довольно много. Но если бы Писаревым руководило желание просто помочь авторам «Отщепенцев», он мог бы ограничиться несколькими краткими тезисами. Между тем статья Писарева не носит характера конспективной записи. Допустим, что писаревская статья представляла собой лишь набросок для будущей главы. Сравнение ее с содержанием книги свидетельствует о том, что составители ее недалеко ушли от «чернового материала». Книжный текст очень близок к тексту рукописи. Почему же Соколов и Зайцев не включили статью Писарева в книгу, а предпочли изложить ее идеи своими словами? Ведь Соколов торопился с изданием книги, так что проще было бы использовать текст Писарева без каких-либо переделок.

Писаревский текст и текст соответствующей главы книги «Отщепенцы» местами настолько близки друг к другу, что невольно напрашивается мысль, не являются ли они переводами с какого-то зарубежного источника.

Если б это было так, то источник был бы хорошо известен, так как идеи его представляли для того времени нечто выдающееся. Но ничего похожего в зарубежной литературе мы не находим.

Занимаясь на протяжении 1864—1865 годов изучением развития «отрицательных доктрин», Писарев не раз обращался к материалам зарубежных авторов — Шлоссера, Зибеля, Боля, Геттнера. Книги, которые передавались ему в Петропавловскую крепость для работы, регистрировались в управлении коменданта крепости. Но среди них нет ни одной, которая содержала бы хотя бы близкую к писаревской картину развития идеологии.²²

В одном из писем Благовестову Писарев сообщал, что намерен к февралю 1865 года приготовить статью «Вымирание и перерождение средневековых идей», используя для нее труды Лорана и Шлоссера. Особое внимание Писарева привлек Лоран: «Перевести его целиком нет возможности: никакая цензура не пропустит. Но из него можно выбрать удивительно хорошие факты».²³ Название статьи, которую предполагал написать Писарев, близко к теме работы «Как дряхлеют догматы». Так, может быть, Лоран дал материал для перевода? Но и это предположение не приближает нас к разрешению загадки.

Франсуа Лоран, бельгийский юрист и историк, в 50—60-х годах опубликовал ряд капитальных трудов, в том числе 18-томное «Исследование по истории человечества». П. Лавров, как и Писарев обративший внимание на Лорана, отмечал в его работах богатство фактического материала, а также резкую критику бельгийского католицизма. Лоран занимался и историей мысли, но, как отмечал Лавров, «значение научной мысли в истории человечества автор вовсе не понял и понять не мог вследствие печальной aberrации собственной мысли».²⁴ Лоран придерживался крайне мистической концепции истории. Но не исключено, что факты, сообщенные Лораном, могли подтолкнуть мысль Писарева к тем обобщениям, которые мы находим в статье «Как дряхлеют догматы».

Есть еще одно соображение, которое позволяет снять предположение, что статья Писарева — переводная. Дело в том, что в ряде работ Писарева, написанных значительно раньше, можно найти идеи, близкие к идеям статьи «Как дряхлеют догматы». В этом можно убедиться на примере статей «Реалисты» (сентябрь 1864 года), «Историческое развитие европейской мысли» (ноябрь 1864 года), «Перелом в умственной жизни средневековой Европы» (март 1865 года). Так, в статье «Реалисты» говорится: «Великая и плодотворная идея должна пристроиться к самому мелкому практическому применению, и только при этом условии она может с грехом пополам проникнуть в сознание лучшего меньшинства нашей читающей публики».²⁵ Это очень близко к мысли Писарева из статьи «Как дряхлеют догматы»

²² Следует, однако, заметить, что есть данные, свидетельствующие о том, что некоторые книги передавались Писареву и без ведома коменданта крепости (см. донесение коменданта крепости генерала Сорокина военному генерал-губернатору гв. Суворову в кн.: «Литературное наследство», 1936, т. 25—26, стр. 667). В списке книг, изъятых у Писарева в декабре 1865 года, мы также не находим ничего, что могло стать основой для статьи «Как дряхлеют догматы».

²³ «Русское обозрение», 1893, июнь, стр. 820.

²⁴ П. Лавров, Собрание сочинений, IV серия, вып. 1, Статьи историко-философские, изд. товарищества «Революционная мысль», Пгр., 1918, стр. 79.

²⁵ Д. И. Писарев, Сочинения в четырех томах, т. III, Гослитиздат, М., 1956, стр. 74.

о том, что новая идея не сразу воспринимается обществом, народ «будто ждет, чтобы к доктрине примешалась выгода — тогда он поймет, в чем дело, и примкнет к какой-нибудь партии».

Но если бы даже и оказалось, что статья Писарева представляет собой перевод, то все же осталось бы непонятным, чем же не удовлетворил этот перевод Соколова и Зайцева? В общем, с какой стороны мы ни подошли бы к данному вопросу, мы убеждаемся в том, что было что-то такое, что помешало им напечатать писаревский текст, и в этом «что-то», вероятно, и заключена причина того, почему они сочли возможным не упоминать имени своего коллеги. Это «что-то» не могло быть связано с цензурными соображениями: книга «Отщепенцы» написана в целом в значительно более задиристом тоне, нежели статья Писарева.

Это «что-то» следует искать во взаимоотношениях между Соколовым и Зайцевым, с одной стороны, и Писаревым — с другой, которые к началу 1866 года осложнились в такой степени, что это исключало возможность дальнейшего сотрудничества. В известных работах Л. Плоткина, Л. Варустина, Ф. Кузнецова обстоятельно раскрыты причины расхождения между Писаревым, Соколовым и Зайцевым, с одной стороны, и Благосветловым — с другой. А вот причины осложнений в отношениях между Писаревым, Соколовым и Зайцевым не стали объектом изучения. А ведь здесь своеобразно сказывались определенные тенденции в идейном движении революционно-демократической интеллигенции.

Расхождения между Писаревым и его коллегами начались до работы над «Отщепенцами». Но по мере создания книги в ней постепенно вырисовывалась такая концепция, с которой Писарев согласиться не мог. Не имея возможности переубедить товарищей, он мог, по крайней мере, отказаться от задуманного сотрудничества в подготовке книги. Так представляется нам причина того, почему рукопись осталась в архиве. Чтобы подтвердить это предположение, остановимся на том, как развивались взгляды Писарева, Соколова и Зайцева.

Хотя Писарев в 1865 году и находился еще в заключении, он был достаточно хорошо осведомлен о том, что происходит в обществе. Пережив сложную идейную эволюцию, он приходит к выводу, что необходимо более или менее длительный период, чтобы сформировать силы, способные преобразовать общество. Еще несколько лет тому назад он мог с уверенностью, не терпящей возражений, писать: «... вот ultimatum нашего лагеря: что можно разбить, то и нужно разбивать; что выдержит удар, то годится, что разлетится вдребезги, то хлам; во всяком случае, бей направо и налево, от этого вреда не будет и не может быть».²⁶ Теперь Писарев стал значительно более трезво смотреть на жизнь, более ответственно относиться к своим выводам. Он ясно видит, что революция требует тщательнейшей подготовки. Он приходит к выводу, что, кроме программы-максимум, рассчитанной на достижение конечных целей, необходима программа-минимум, призванная подготовить условия для реализации программы-максимум. Важную роль в подготовке революции призвана сыграть разумная, хорошо аргументированная пропаганда. «Аргументации» он придает теперь первостепенное значение.

По-видимому, в это-то время к нему и обратились Соколов и Зайцев с предложением участвовать в написании «Отщепенцев». Как это было сделано практически — трудно сказать. Сохранились записи коменданта Петропавловской крепости, из которых видно, кто бывал у Писарева. Среди этих записей нет упоминаний о посещениях Писарева Соколовым или Зайцевым. С разрешения коменданта крепости свидания с узником были предоставлены матери Дмитрия Ивановича — Варваре Дмитриевне, его сестре Вере Ивановне и редактору «Русского слова» Г. Е. Благосветлову.²⁷

Свое предложение Соколов и Зайцев не могли передать через Благосветлова: к концу 1865 года между ними и редактором возникли такие острые разногласия, что они вынуждены были покинуть редакцию журнала. Имеются некоторые основания предполагать, что предложение о соавторстве было передано Писареву через Веру Ивановну. Вера Ивановна была влюблена в Соколова, встречалась с ним. Посещая Писарева, она наряду со скромными гостинцами и книгами проносила в крепость (и, вероятно, уносила оттуда) «подметные» письма. Кстати, рукопись статьи Писарева хранилась среди бумаг именно Веры Ивановны.

Итак, Писареву стало известно о замысле Соколова и Зайцева. Конечно, он не мог отказаться от участия в подготовке книги. Зная, как развертывалась эволюция его взглядов, как остро волновали его в то время вопросы «аргументации» в пользу социализма, можно предположить даже, что именно Писаревым была подсказана Соколову структура книги. Все поднятые в ней вопросы так или иначе

²⁶ Там же, т. I, стр. 135.

²⁷ Правда, в уже упомянутом донесении коменданта Петропавловской крепости генерала Сорокина на имя петербургского военного генерал-губернатора говорится, что мать Д. И. Писарева «не раз позволяла себе тайно вводить в комнату для свидания лиц, которым не было разрешено свидание» («Литературное наследство», 1936, т. 25—26, стр. 667), но имена этих лиц Сорокиным не были названы.

поднимались в трудах Писарева, особенно в «Исторических идеях Огюста Конта» (1865). Были ли между ними, т. е. между Соколовым и Зайцевым, с одной стороны, и Писаревым, с другой стороны, в то время какие-либо противоречия? Да, были, хотя Писарев и рассматривал Соколова и Зайцева как своих единомышленников и даже рекомендовал и того и другого на пост редактора литературно-критического отдела «Русского слова». Если и Писарев, и Соколов, и Зайцев принадлежали к радикальной части революционной демократии, то последние два представляли собой, так сказать, «ультралевых». «Крайности», которые они допускали в литературной полемике 60-х годов, были не просто «промахами незрелой мысли», а проявлением определенной концепции.

Вначале эти расхождения были не столь заметны, и Писарев не усматривал в них какой-то особой позиции. Так, предлагая передать редактирование литературно-критического отдела Соколову, Писарев в письме к Благосветлову писал: «Редакторство Соколова по моему мнению очень удобно и полезно для журнала. Разногласие его с нами насчет утилитаризма ровно ничего не значит; это разногласие в словах, что касается до идей, то по всем вопросам Соколов не только постоянно идет вместе с нами, но даже часто идет впереди нас и прокладывает нам дорогу».²⁸ Когда Писареву приходилось извиняться перед читателями за «крайности» Соколова и Зайцева, он старался дать удобоприемлемое толкование их ошибочным высказываниям. Но постепенно разногласия между ними стали обретать принципиальный характер.

Дело в том, что с течением времени и Соколов и Зайцев стали все более тяготеть к анархизму, в их работах стали явно проявляться, говоря современным языком, тенденции левацкого революционаризма. Еще в 1859 году Герцел познакомил Соколова с Прудоном, и Соколов, увлекшись его идеями, несколько месяцев чуть ли не ежедневно бывал у него дома. В январе 1865 года Соколов, будучи в Париже, посетил умирающего Прудона, а затем на похоронах его произнес речь, вызвавшую многочисленные толки о Соколове как о русском анархисте. В конце 1865 года Соколов сблизился с кружком Ножина, и через членов этого кружка — с иштутинцами, в среде которых созрела мысль о том, чтобы с помощью покушения на царя и других террористических актов пробудить массы к всеобщему восстанию. Связь с подпольными террористическими группами подготовило его последующее сближение в эмиграции со сторонниками М. Бакунина. Аналогичную эволюцию в сторону признания правомерности террористической тактики проделал и В. Зайцев.

О настроениях Соколова и Зайцева Писарев, по-видимому, знал. Для Писарева к тому времени была вполне очевидной несостоятельность тактики индивидуального террора, бесперспективность с помощью террора вызвать всеобщее восстание. Между тем пафос «Отщепенцев» оказался направлен именно на то, чтобы призвать общество к немедленной насильственной революции. Пытаться переубедить Соколова было делом безнадежным: даже после выступления Каракозова, когда наступила полоса реакции, Соколов по-прежнему был полон призрачной веры в то, что революция произойдет в самое ближайшее время (он называл 1868 год). Он убеждал находившегося с ним в заключении некоего Молодожничкова в том, что со дня на день следует ожидать «переворота и истребления царствующего дома» (о чем тот предательски донес начальству).

Мог ли Писарев согласиться с подобными иллюзиями? Конечно, нет. Не мог согласиться Писарев и с одной из основных идейных посылок книги. Н. Соколов полагал, что раннее христианство было выражением протеста народных масс, что Иисус был первым коммунистом, что идеалы Христа были впоследствии преданы церковью и власть имущими, что в лице социалистов нового времени вновь пробуждается к жизни христианство в своем чистом, незапятнанном виде. В заключении Санктпетербургского цензурного комитета указывалось, что это придает всей книге характер «духовно-революционной пропаганды». Когда впоследствии на суде председательствующий спросил Соколова, какого он вероисповедания, тот ответил, что он «евангельский нигилист». В своей речи Соколов упорно отстаивал мысль, что христианство представляет собой социалистическое учение.

Писарев, разумеется, не мог согласиться с подобным толкованием соотношения религии и социализма. Ведь один из основных мотивов его творчества заключался в стремлении к освобождению человека от «наркотической мечты». У него вызвали возмущение любые попытки «мирить разум с пелесопью», и статья «Как дряхлеют догматы» имела целью доказать невозможность возрождения христианских догм и неизбежность появления «новой веры», веры «живой», возвещающей «переворот».

В то время, когда писалась эта статья, Писарев работал над обширным трудом «Исторические идеи Огюста Конта», в котором, подробно рассказав о том, как возникли и развивались религиозные представления, почти неприкрыто заявил, что спасение общества не в христианстве, не в «возвращении личных добродетелей», а в революции, которую должны совершить те, кто более всего в ней заинтересован:

²⁸ «Русское обозрение», 1893, август, стр. 354.

ван, — т. е. трудящиеся люди. Надежды Соколова на подвиги «евангельских пигмалистов» никак не согласовывались с теми идеями, которые в то время вынашивал Писарев.

Все это не могло не вызвать охлаждения в отношениях между бывшими соратниками. Нельзя не учитывать при этом и того обстоятельства, что для Писарева в публицистической деятельности заключался тогда весь смысл его жизни. Его симпатии и антипатии определялись прежде всего политическими мотивами. Может быть, именно с расхождением, возникшим между ним и Соколовым и Зайцевым, связан и тот факт, что, намереваясь поначалу вместе с ними покинуть редакцию «Русского слова», Писарев неожиданно изменил свое решение и остался в редакции. Думается, что именно из-за идейных мотивов Писарев считал невозможным публиковать уже написанную статью в книге «Отщепенцы», из-за идейных мотивов стали обостряться отношения между ним и его товарищами, дошедшие в конце концов до разрыва.

Но Соколов и Зайцев не могли не воспользоваться статьей Писарева. Такая статья нужна была, необходимо в ней диктовалась всей логикой книги, ее замыслом. Как нам представляется, кто-то из них, а может быть, и оба вместе, написал новый текст, используя идеи Писарева и дописав ту часть, которая у Писарева отсутствует и в которой предсказывается неизбежность «кровавого потопа».

Существуют ли какие-либо следы тогдашних идейных расхождений между Соколовым и Зайцевым, с одной стороны, и Писаревым, с другой? Да, есть! В заключительной части главы «Как пропадают верования» авторы «Отщепенцев» сетуют на то, что трудно сохранить единство революционных сил. Между «отрицателями» «нет прочного союза и, сперва нападая сообща на старый порядок, они разделяются потом на отдельные партии и секты, которые взаимно ослабляются разногласием и спором» (стр. 163—164). Соколов и Зайцев были правы, утверждая, что разногласия в среде революционеров на пользу врагу. Но они не понимали, что в обострившихся расхождениях с Писаревым был виновен не Писарев — причина была в их экстремистском настрое.

Писарев тоже своеобразно откликнулся на заблуждения своих бывших коллег. В опубликованной им работе «Борьба за жизнь», посвященной «Преступлению и наказанию», он осудил авантюристическое использование насилия, подчеркивая при этом, что насилие, вполне правомерное в обстановке народной революции, будучи примененным неразумно, может принести результаты, прямо противоположные целям, ради которых было использовано насилие. Акты насилия не способны заменить тщательную подготовку революции, они не могут заменить политическую пропаганду: «... призывая насильственные меры на помощь к таким идеям, которые могут и должны торжествовать силою своей собственной разумности и внутренней убедительности, необыкновенные люди (здесь: революционеры, — Э. Р.) в значительной степени перестают быть необыкновенными и начинают обнаруживать ту нетерпеливую близорукость, которою отличаются все их дюжинные современники. Решаясь проливать кровь во имя идеи, необыкновенные люди изменяют своему естественному назначению, компрометируют свою идею, дискредитируют ее и замедляют ее успехи именно теми насильственными мерами, которыми они стараются доставить ей быстрое и верное торжество».²⁹ Думается, что А. Володин совершенно справедливо полагает, что статья «Борьба за жизнь» явилась своеобразным откликом на выстрел Каракозова, своеобразным выступлением против безрассудного политического авантюризма.³⁰

Так представляется нам история несостоявшегося соавторства Писарева в «Отщепенцах» Соколова.

Как уже отмечалось, книга «Отщепенцы» в течение многих десятилетий пользовалась колоссальным влиянием на демократическую молодежь. Видный революционер 70-х годов И. Джабадари вспоминал, что в свое время «Отщепенцы» «гремели в Петербурге», что ими зачитывалась молодежь. Н. Кропоткин вспоминал, что многие были обращены в социализм именно благодаря этой книге. О влиянии книги на формирование мировоззрения своих молодых современников вспоминал и Н. Морозов.

Думается, что в популярности книги сыграли свою роль и идеи Писарева, нашедшие в ней отражение и высказанные, пусть и чужими словами, в главе «Как пропадают верования».

²⁹ Д. И. Писарев, Сочинения в четырех томах, т. IV, стр. 348.

³⁰ А. Володин. Раскольников и Каракозов. (К творческой истории статьи Д. Писарева «Борьба за жизнь»). «Новый мир», 1969, № 11, стр. 226—228.

НЕИЗВЕСТНЫЕ АВТОГРАФЫ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

(ПУБЛИКАЦИЯ М. Д. ЭЛЬЗОНА)

В Ленинградской государственной театральной библиотеке им. А. В. Луначарского (коллекция «Эпистолярия») находится значительное количество автографов русских писателей второй половины XIX—начала XX века. Среди них — публикуемые ниже новонайденные письма Н. А. Некрасова, Г. И. Успенского, А. Ф. Писемского, дополняющие соответствующие полные и академическое издания, а также представляющее значительный интерес письмо Я. П. Полонского. В дополнение к письму П. А. Некрасова публикуется ранее неизвестное письмо о нем актера П. В. Васильева.

1

Письмо Н. А. Некрасова к А. А. Потехину¹

Любезнейший Алексей Антипович, я уже в прошлом году по поводу вашего рассказа² ответил вам,³ что «Современник», при нынешнем своем положении, не может платить и не платит более 75 р. <серебром> за лист.⁴ Само собою разумеется, что если вы на это условие согласны, то нечего и говорить, что я комедию вашу взять очень рад.⁵ Но мне казалось, что вы рассчитывали получить за нее больше, и оттого я молчал. — Что касается 500 руб., то я могу их дать до 1-го марта, только желаю знать наверное, что получу их к этому времени.

Итак, располагайтесь, как найдете для себя выгоднее и удобнее.

Весь ваш

Н. Некрасов

2

Письмо П. В. Васильева к А. А. Потехину⁶

Милый друг Алеша!

Спешу тебя известить следующим. Я был у Некрасова, он брал читать твою пьесу, по прочтении ее выразил глубокое сожаление, что она не пойдет на сцене,⁷ и вообще восторгался, я глядел во все глаза и думал, ты, брат, поешь сладко, но что будет на деле, и вышло следующее: прямехонько предложил за нее 500 руб., и будет она напечатана, говорит, во 2-ой книжке.⁸ — Я вижу, что он так решительно

¹ Письмо (шифр Р $\frac{1}{695}$) поступило в библиотеку в составе части архива А. А. Потехина. Не датировано. В правом верхнем углу карандашом проставлен год: «1865».

² Очевидно, имеется в виду рассказ «Два охотника» («Библиотека для чтения», 1864, № 3).

³ Это письмо неизвестно.

⁴ О неудовлетворительном финансовом состоянии журнала Н. А. Некрасов писал, в частности, Я. П. Полонскому (2 апреля 1864 года), А. Н. Островскому (29 октября 1864 года), Н. М. Сатину (9 мая 1865 года) и др. (Н. А. Некрасов, Полное собрание сочинений и писем, т. XI, Гослитиздат, М., 1952, стр. 31—32, 35, 46).

⁵ Вероятно, речь идет о комедии «Отрезанный ломоть» («Современник», 1865, № 10).

⁶ Публикуемое письмо (шифр Р $\frac{1}{150}$) — ответ на письмо А. А. Потехина П. В. Васильеву от 30 ноября 1868 года с просьбой передать экземпляр комедии «Современные рыцари» (другие названия: «Рыцари нашего времени», «В мутной воде») Н. А. Некрасову для опубликования в «Отечественных записках» в одном из ближайших номеров (письмо А. Потехина хранится в отделе рукописей Государственного центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина (далее: ЦТМ), 3420/81265).

⁷ В письме А. А. Потехина содержалась просьба хлопотать «по цензуре» и, в частности, съездить в Цензурный комитет для выяснения обстановки, а при удобном случае — повидаться с И. А. Гончаровым. Судя по имеющимся данным, усилия П. В. Васильева к успеху не привели: комедия была допущена к постановке лишь 19 декабря 1870 года (экземпляр Театральной библиотеки под шифром: 1.1.4.25, лл. 1—2).

⁸ А. А. Потехин назначил цену от 750 до 500 рублей («если очень прижмет»). Комедия действительно была опубликована в № 2 «Отечественных записок» за 1869 год.

все это высказал, ответил ему, что я тебе напишу, и как тебе угодно будет распорядиться. Да еще прибавил — что в ней, говорит, будет не больше 3-х листов, и при этом тыкнул пальцем на имена лиц, которые написаны посредине листа, из чего я понял, что, значит, много пробелов.⁹ Вот тебе результат: решай, как знаешь, хотя ты мне и велел отдать за 500 руб., но я не мог на это решиться, потому нахожу этого мало — «жирно будет за такие вещи» брать 500 р., и потому ответил, что я тебе напишу; притом мы с Сергеем Васильевым¹⁰ пошли на подлюю штуку перед тем, как ему отдать пьесу; Сережа ему объяснял мимоходом, что я будто бы хочу пьесу отдать в «Вестник Европы»,¹¹ но результат вышел, как ты прочел выше, и потому как ты прикажешь, так я и поступлю, а может, и сам ему что-либо напишешь, может, выйдут такие слова хорошие, что еще прибавит рублей 200. Подумай и отвечай *зоть телеграммой*.¹² Цалую ручку М^сарии¹² Петровны. Поклон всем. Жена глубокой шлет почтение всем. Ты спрашиваешь, какую я взял бы роль? — ролей, брат, хороших 4-е, из них я взял бы Управляющего отца, весьма она по душе мне пришлась, а уж ключница — это восторг! Да что говорить, одно тебе скажу, что так тебе, подлецу, и надо. Надо тебе давать уроки, чтобы ты научился писать нам такие пьесы, которые мы могли бы играть, терзать в клочья, а то ты не более как собака на сене — и сама не ест и проч. ... Цалую тебя крепко. Остаюсь любящий тебя Паша Васильев.

Да же Некрасов выразил глубокое сожаление... Бедный, говорит, бедный Потехин. Это с его пьесами постоянные подобные штуки, и при мне нажимал цензора Фукса, за что они ее запретили. За это ты можешь в письме поблагодарить его.¹³

Для характеристики отношений Некрасова и Потехина представляет интерес следующая выдержка из письма Н. А. Потехина к брату от 16 октября 1873 года (шифр Р¹₈₆₅): «Я к тебе посылаю при этом письме очерк под названием „Немецкий хвост“; на мой взгляд вещьца вышла оригинальна, и мне хотелось бы видеть её напечатанной в „Отечественных записках“». Твои отношения к Некрасову таковы, что если ты отдашь ему рукопись, то он не откажется прочесть, и если не дапечатают, то дать в скором времени ответ. На случай неблагоприятного ответа с его стороны я прилагаю два письма: одно к Благосветлову, другое к Достоевскому. Не откажись после попытки у Некрасова отослать при письме рукопись в редакцию „Дела“; в случае, если б и здесь была неудача, то, получив от Благосветлова очерк обратно, отправь его вместе с письмом к Достоевскому в „Гражданин“».¹⁴

⁹ В ответном письме от 22 декабря 1868 года (ЦТМ, 3421/84266) А. А. Потехин писал: «Некрасов врет, что в комедии будет 3 листа; если будет печатать имена действующих лиц между строками, то выйдет больше 4-х листов. Я свою руку знаю, а у него, верно, тот экземпляр, который был прислан от меня и менее разборчив: той руки пойдет около 5 листов на печатный лист...»

¹⁰ Речь идет об артисте С. В. Максимове, которого А. А. Потехин также просил принять участие в устройстве пьесы.

¹¹ В письме от 30 ноября А. А. Потехин писал о том, что ему «негде печатать, кроме „Отечественных записок“»: «Разве в „Вестнике Европы“ или в „Деле“, но первый, кажется, недоступен, а с другим я не имел еще никаких сношений».

¹² Ответ А. А. Потехина Н. А. Некрасову неизвестен, однако содержание его изложено в письме А. А. Потехина к П. В. Васильеву от 22 декабря 1868 года: «...надумал я написать к Некрасову письмо по этому поводу (т. е. по вопросу о гонораре, — М. Э.), которое и посылаю вместе с сим к Максиму не запечатанным для того, чтобы вы вместе его прочитали и решили, судя по нем, что и как делать... Я пишу к Некрасову, что тебя и Сережу уполномочиваю решить с ним дело; но доказываю, что он обязан заплатить мне за эту комедию около 1000 руб., но на чем вы с ним сделаетесь, пускай на том и будет; я прошу, чтобы он кому-нибудь из вас и деньги отдал...»

¹³ Цензурная история пьесы изложена в комментарии И. Я. Айзенштока к «Дневнику» А. В. Никитенко (А. В. Никитенко. Дневник в трех томах, т. 3. Гослитиздат, Л., 1956, стр. 450—451). См. также: С. В. Касторский и Писатель-драматург А. А. Потехин. В кн.: Из истории русских литературных отношений XVIII—XX веков. Изд. АН СССР, М.—Л., 1959, стр. 185—186. «Погоди, — писал А. А. Потехин П. В. Васильеву 22 декабря 1868 года, — исправлюсь и напишу такую пьесу, что все подлецы будут хорошими людьми и наоборот, авось тогда простуют».

¹⁴ В письме от 28 ноября того же года П. А. Потехин благодарит за исполнение просьбы: его очерк был опубликован в декабрьском номере «Дела». Письмо Н. А. Потехина к Ф. М. Достоевскому, не дошедшее, следовательно, до адресата, отложилось в архиве А. А. Потехина (шифр Р¹₈₆₄).

3

Письмо А. Ф. Писемского к В. Г. Авсеенко¹⁵

Почтеннейший Василий Григорьевич!

Спасибо Вам за Вашу благосклонную статейку о моей комедии,¹⁶ а также поблагодарите от меня и Комарова¹⁷ за то доброе участие, которому он дал место в своей газете по поводу этой пьесы, и скажите ему, что я сильно ломаю и утруждаю свою голову ради того, чтобы изобразить и написать нечто маленькое, но интересное и удобное для напечатания в «Русском мире».¹⁸ Я согрешил и сочинил еще комедию под именем «Ваал», из мира коммерсантов и совершенно уж цензурную,¹⁹ так что она без всякого сомнения будет разрешена даже для сцены. Напечатается пьеса сия в «Русском вестнике» и поместится, вероятно, в апрельской книжке.²⁰ В половине святой я думаю приехать в Петербург, чтобы обхлопотать постановку «Ваала» на сцену, а также похлопочу и об «Подкопах». Роман Ваш «Из-за благ земных» мною и всей семьей моей прочтен с большим удовольствием.²¹ Прошу от меня поклониться вашей прелестной супруге, а также и всем нашим общим приятелям и знакомым. Дружески жму вашу руку. Искренно вас уважающий

Алексей Писемский

18 $\frac{\text{III}}{13}$ 73

4

Письмо Г. И. Успенского к П. М. Свободину²²

Нет, любезнейший мой Павел Матвеевич, нельзя мне сегодня никуда отлучиться: не окончены мои спешные дела, которые надобно было бы кончить раньше.²³ Еще дня три-четыре я не могу быть «сам собой» и даже «Николая» Константиновича не увижу пожалуй. Но как только увижу его, может быть даже и в понедельник, мы с ним сговоримся и посетим вас. Но скажу вот что — если паче чаяния вы встретитесь сам с Н. К. где-нибудь раньше этих 3-х дней — известите, попытаюсь прийти и я. Сегодня и эти дни — я не буду веселым товарищем, не то у меня на душе, а мне не хочется наводить скуку на таких милых и живых людей, как вы. Подождите немного, дорогой Павел Матвеевич. Ваш Г. Успенский.

¹⁵ В эпистолярном собрании Театральной библиотеки находятся два письма А. Ф. Писемского. Одно — к актеру Н. Ф. Сазонову от 22 августа 1873 года (шифр Р $\frac{1}{803}$) — опубликовано в кн.: А. Ф. Писемский. Письма. Подготовка текста и комментарии М. К. Клемана и А. П. Могилянского. Изд. АН СССР, М.—Л., 1936,

стр. 256. Другое (шифр Р $\frac{1}{802}$) значит как «Письмо к Василию Григорьевичу».

¹⁶ Речь идет о «Подкопах». См. рецензию: Очерки текущей литературы. «Русский мир», 1873, № 63, 10 марта (подпись: «А. О.»).

¹⁷ В. В. Комаров — редактор-издатель (с 1871 по 1875 год) «Русского мира»

¹⁸ Такая публикация не обнаружена.

¹⁹ Намек на «Подкопы» («Хищники»). См. также письма А. Ф. Писемского к Н. С. Лескову (от 29 ноября 1872 года), А. А. Красевскому (от 30 ноября 1872 года), А. В. Никитенко, в Главное управление по делам печати (оба — от 16 марта 1873 года), В. П. Мещерскому (от 17 марта 1873 года) в кн.: А. Ф. Писемский. Письма, стр. 250—254. См. также: А. Могилянский. Цензурная история пьесы Писемского «Хищники». «Русская литература», 1965, № 2, стр. 167—172; комментарий в кн.: А. Ф. Писемский, Собрание сочинений в девяти томах, т. 9, изд. «Правда», М., 1959, стр. 612—618.

²⁰ «Ваал» действительно был опубликован в № 4 «Русского вестника» за 1873 год.

²¹ Роман В. Г. Авсеенко «Из-за благ земных» был напечатан в «Русском вестнике» (1872, №№ 9—11). Отдельное издание вышло в 1873 году.

²² В архиве Глеба Успенского (рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР (далее: ИРЛИ), ф. 313, оп. 3, № 283) сохранилось письмо артиста П. М. Свободина (от 21 октября 1888 года), содержащее приглашение провести вечер в обществе автора письма и Н. К. Михайловского: опубликовано А. Я. Альтшуллером в его книге «Павел Свободин» (изд. «Искусство», Л., 1976, стр. 52). Публикуемое письмо (шифр Р $\frac{1}{1140}$) — ответ на это приглашение.

²³ «Я должен недели три непрерывно работать, чтобы выполнить работу для „Русской мысли“ на ноябрь и на декабрь... — писал Гл. Успенский М. А. Саблину 15 октября 1888 года. — Пока я этого не сделаю, у меня не будет денег» (Г. И. Успенский, Полное собрание сочинений, т. XIV, Изд. АН СССР, Л., 1954, стр. 185). См. также письма В. М. Соболевскому от этого же числа (там же, стр. 186—189)

Письмо Я. П. Полонского к П. М. Свободину²⁴

С. Петербург
Знаменская, 22
д. Ралля

Многоуважаемый Павел Матвеевич.

Душевно благодарю Вас за хлопоты.

Я ожидал, что иного результата не будет.

Г. Лавров отказывался от моей поэмы, прежде чем знал ее, — кто меня посорил с редакцией «Русской мысли»? — не понимаю! — Понимаю, отчего не благоволят ко мне Суворин и Буренин: их посорили со мной стихотворение, напечатанное в «Русской мысли», «На смерть Надсона»²⁵ — за стих или за фразу: он был «пигмеями осмеян» (слово *пигмеи* они привяли на свой счет).²⁶ Понимаю, отчего Ф. Берг не решится напечатать моей поэмы в «Русском вестнике»: она слишком реальна и не идеализирует ни старых обычаев, ни русского невежества.²⁷ Моя поэма и не напомажена, и не причесана по моде — для великосветского общества, может быть, она и не годится.

Понимаю, отчего я сам ни за какие деньги не понесу стихов своих в «Вестник Европы». Я там печатался, пока был жив Тургенев. Но в то время, как Арсеньев в своей критике на стихи мои *оклеветал меня*.²⁸ «Русская мысль» отнеслась ко мне по-человечески, и я был не раз польщен ее благосклонным ко мне вниманием.

Откуда же такое охлаждение, такая неприязнь со стороны «Русской мысли»? — Вы не объясняете.

Но я или оклеветан, или какой-нибудь непочтительной для меня сплетней очернен в глазах гг. Гольцева и Лаврова. Совесть моя покойна — я и теперь все тот же, каким был всегда. Не знаю за собой ни одного поступка, который бы заставил меня покраснеть — не только к «Русской мысли», но и ко всем ее сотрудникам я относился с глубоким сочувствием.

Считаю отказ «Русской мысли» не столько обидным для себя, сколько несправедливым и ни на чем не основанным. Когда-нибудь будущая критика рассудит нас.

Моя поэма не на воздухе построена — ее корни и в русской истории, и русских нравах, и в моих личных воспоминаниях, в преданиях моего детства, и, наконец, в общечеловеческом чувстве сожаления об утраченной молодости и жажде вернуть ее — если не колдовством, так всевозможными косметиками.

Такое произведение бесследно не пропадет, как бы ни было враждебно или неприязненно к нему отношение литературных врагов моих.

Цена предложенного мной — 300 руб. за лист — ни в каком случае не могла бы остановить такой журнал, как «Русская мысль». О том, что я — как личность — не могу принадлежать к партии «Русской мысли», полагаю, и вопроса быть не может после того, как в журнале печатается роман Г. П. Данилевского.²⁹

Недостатки моей поэмы тоже не могли бы служить препятствием. Разве «Русская мысль» печатает только во всех отношениях непогрешимые произведения?

²⁴ Причиной написания письма послужил отказ В. М. Лаврова принять к напечатанию поэму «Анна Галдина» (мотив не установлен), о чем П. М. Свободин сообщил Я. П. Полонскому в письме от 11 марта 1889 года (ИРЛИ, 12432.ХХ.б.4).

Публикуемый ответ сохранился в архиве артиста (шифр Р $\frac{1}{827}$). Об отношениях

Я. П. Полонского и П. М. Свободина см. в упоминавшейся книге А. Я. Альтшуллера «Павел Свободин» (стр. 43—44).

²⁵ В «Русской мысли» (1887, № 2) были опубликованы стихотворения Я. П. Полонского и Л. И. Пальмина под общим названием «Памяти С. Я. Надсона (19 января 1887 г.)». Под тем же названием стихотворение Я. П. Полонского было напечатано в его сборнике «Вечерний звон» (1890).

²⁶ Имеются в виду грязные инсинуации В. П. Буренина («Новое время», 1886, ноябрь—декабрь), озлобленного статьей С. Я. Надсона «Посмертное стихотворение Пушкина».

²⁷ После смерти М. Н. Каткова, эволюционировавшего, по выражению В. И. Ленина, «к национализму, шовинизму и бешеному черносотенству» (В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 22, стр. 44), редактором «Русского вестника» был Д. И. Цертелев (1887 год), а затем Ф. П. Берг (с 1888 по 1895 год), перенесший издание в Петербург. При Ф. Н. Берге «катковский дух» журнала еще более усилился.

²⁸ См. статью К. К. Арсеньева «Поэты двух поколений» («Вестник Европы», 1885, № 10).

²⁹ Речь идет о романе «Черный год (Пугачевщина)» («Русская мысль», 1888, № 12, 1889. №№ 1—3).

Наконец, недостатки могли бы быть мне указаны, и если эти указания я бы нашел справедливыми, я бы мог исправить их.

Ясно, что отказ этот вытекает из враждебного чувства к моей личности, и т. к. гг. Гольцев и Лавров лично меня не знают, значит, что кто-нибудь, по излишней доброте своей, им оклеветал меня.

Пишу к вам вовсе не для того, чтобы вы похлопотали до источника таких мною незаслуженных отношений — Бог с ними, с этими вечными врагами, по своему толкующими каждое слово, каждый поступок: я уже слишком стар и многоопытен, чтобы обращать на них внимание.

Еще раз благодарю вас.

Авось письмо это еще застанет вас в Москве. Рукопись мою привезите обратно.³⁰

Остаюсь вам преданный

Я. Полонский

14 марта 1889.

Л. И. КУЗЬМИНА

НОВЫЕ ПИСЬМА Г. И. УСПЕНСКОГО

Автографы публикуемых писем Г. И. Успенского хранятся в Отделе рукописей Государственного Русского музея, в архиве историка искусства Адриана Викторовича Прахова (ф. 139, №№ 844 и 1010, лл. 1—3). Одно из них ему и адресовано, два же других обращены к лицу, новому среди адресатов Успенского, — художнику Михаилу Осиповичу Микешину.

Письма не датированы; лишь на письме к Прахову имеется помета карандашом рукой неизвестного (возможно, Прахова) — «1877 год, Глеб Успенский». Дата «1877» год в процессе комментирования писем подтвердилась и выяснилась возможность некоторого ее уточнения.¹

Письма Успенского к Прахову и Микешину связаны с участием писателя в еженедельном иллюстрированном журнале «Пчела», где он был автором нескольких корреспонденций, а его адресаты — руководителями этого печатного органа: Прахов был членом редакции, Микешин с № 43 за 1876 год являлся издателем-редактором.

В «Пчеле» Успенский стал печататься сразу после возвращения из-за границы в январе 1877 года («Грамотный. Рассказ» — 1877, № 4, 23 января, стр. 55—58) и продолжал сотрудничество в журнале до его закрытия в начале 1878 года.² О характере интереса Успенского к «Пчеле» можно судить по его позднему признанию в письме к В. А. Гольцеву: «В течение этого времени крайняя нужда заставила якшаться бог знает с кем... Писал я в „Пчеле“ у Микешина... в „Будильнике“, „Искре“ всяких редакций...»³ Это далеко не полный перечень журналов, в которых, при постоянной литературной работе в «Отечественных записках», Успенский вследствие «крайней нужды» вынужден был сотрудничать.

Зарабатывать на жизнь активно помогала писателю его жена А. В. Успенская. В этом одна из причин ее обращения к многотрудному занятию переводческой деятельностью. Она переводила из французской литературы: рассказы Л. Клоделя, предисловие к которым написал И. С. Тургенев,⁴ романы Г. Мало и А. Доде. В журнале «Пчела» в 1877 году печатался роман А. Доде «Набоб» в ее переводе. Одно из публикуемых писем Успенского к Микешину свидетельствует об участии писателя в литературном редактировании этих переводов.

³⁰ Поэма была впервые опубликована в сборнике Я. П. Полонского «Вечерний звон» (1890).

¹ Среди напечатанных писем Успенского до сих пор было известно лишь одно письмо за 1877 год, адресованное тому же А. В. Прахову (см.: Г. И. Успенский, Полное собрание сочинений, т. XIII, Изд. АН СССР, М., 1951, стр. 213—214).

² См.: Библиография сочинений Г. И. Успенского. В кн.: Глеб Успенский. Материалы и исследования. Изд. АН СССР, М.—Л., 1938, стр. 690—691.

³ Г. И. Успенский, Полное собрание сочинений, т. XIV, стр. 212.

⁴ Леон Кладелъ. Очерки и рассказы из жизни простого народа. Перевод с франц. А. Успенской с отзывом И. С. Тургенева. СПб., 1877.

1

«31 января или 28 февраля 1877 года»

Многоуважаемый Адриан Викторович!

Нет ли какой-нибудь возможности получить мне теперь же рублей хоть 25? Завтра первое число, и я крайне нуждаюсь. Если пельзя получить от Пчелы и если М(ихаил) Осипович не согласится использовать то, о чем я просил Вас, то будьте уверены, что числа 10-го я возвращу Вам эти 25 р. Пожалуйста, посодействуйте «по человечеству».

Покорный слуга Ваш
Г. Успенский.

P. S. Ответ передайте сему подателю.⁵

На конверте: В ред(акцию) жур(нала) Пчела Захарьевская ул., д. № 7, Адриану Викторовичу Прахову.

2

«Декабрь 1877 года»

Михаил Осипович!

Пожалуйста, передайте Адриану Викторовичу, что во вторник я доставлю Вам то, что обещал, непременно.⁶ Что Вы будете делать с романом Доде? Он не будет к январю кончен ни в одном русском журнале. Теперь Вы поравнялись почти с другими изданиями — поэтому, быть может, по примеру их перенесете печатать на следующий год? Не составить ли тогда для новых читателей содержание первой части, — столбца на два? Если ж думаете окончить в нынешнем, то раньше конца недели невозможно доставить — так много работы. Пожалуйста, известите, что будете делать. Вы имеете перевод наш — полным, зачеркнутые места, в видах сокращения, всегда можно восстановить.⁷

Г. Успенский.

3

Милостивый государь Михаил Осипович!

Прошу Вас извинить меня, что я так сильно запоздал с моим фельетоном; если он уже не попадет в 1 № — я не буду в претензии и, кроме того, прошу Вас разбирать его без церемоний⁸ и смеши, не знал, о чем писать и не писать, и поминутно отрывался, так как у меня болен ребенок.⁹

После личных переговоров с Вами я думаю — дело пойдет лучше. В пятницу непременно буду иметь честь видеть Вас.

Покорный слуга
Г. Успенский.

22 декабря.

⁵ Ср.: С. И. Васюков. Из воспоминаний о Г. И. Успенском. «Исторический вестник», 1902, № 6, стр. 939—940.

⁶ См. ниже, примеч. 8.

⁷ Речь идет о романе А. Доде «Набоб», который в 1877—1878 годах печатался в журналах «Русский вестник», «Дело», «Новости», «Иллюстрированный вестник». Для «Пчелы» перевод романа был сделан А. В. Успенской (о ее переводческой деятельности см. письмо Г. И. Успенского к А. В. Каменскому от 8 апреля 1875 года в кн.: Г. И. Успенский, Полное собрание сочинений, т. XIV, стр. 156. См. также: И. И. Успенский. К воспоминаниям о Г. И. Успенском. В кн.: Летописи Гос. литературного музея, кн. IV. М., 1939, стр. 422; В. В. Буш. Жена писателя. Л., 1924).

⁸ В № 1 «Пчелы» за 1878 год (1 января, стр. 6) был напечатан «отрывок» Успенского «Скромная шука».

⁹ К этому времени у Успенских было двое детей: Александр (р. 12 декабря 1873 года) и Вера (р. 26 марта 1877 года). Кто из них имеется в виду — неизвестно.

Л. Г. ВАРШАВСКИЙ, Н. И. ХОМЧУК

К БИОГРАФИИ СЕРГЕЯ ЕСЕНИНА
(ЗИНАИДА РАЙХ И СЕРГЕЙ ЕСЕНИН)

Имя Зинаиды Николаевны Райх (1894—1939), как правило, упоминается в связи с историей нашего советского театра вообще и театра, созданного В. Э. Мейерхольдом, в частности.

Ведущая актриса театра Мейерхольда, сыгравшая за свою сценическую жизнь (1922—1938) более семнадцати ролей и немало способствовавшая воплощению режиссерских замыслов Мейерхольда, забываемая Маргерит в «Даме с камелиями» Дюма, Аксюша в пьесе Островского «Лес», Анна Андреевна в гоголевском «Ревизоре», покорившая зрителей Парижа и Берлина, спутница Мейерхольда в течение многих лет — такой представляется она сегодня.

Насколько живо пишут о Райх театральная критика и мемуаристы, повествующие о жизни советского театра 20—30-х годов,¹ настолько скупое и глухо говорится о ней в воспоминаниях и критической литературе, связанной с именем Сергея Есенина. Пожалуй, отчасти в этом повинен сам поэт, всего однажды, бегло упомянувший о Райх в автобиографии, помеченной 20 июня 1924 года: «1917 году произошла моя первая жепштба на З. Н. Райх. 1918 году я с ней расстался, а после этого началась моя скитальческая жизнь, как и всех россиян за период 1918—21 гг.»²

В полном соответствии с этой информацией, исходящей от самого Есенина и лаконизмом близкой к стилю телеграмм, находится и единственное во всем справочном аппарате есенинского пятитомника примечание к цитируемой автобиографии: «Райх З. Н. (1894—1939), актриса, жена Есенина» (V, 352).

Мемуаристы, близко знавшие поэта, за исключением В. С. Чернявского, П. А. Кузько, А. Б. Марпенгофа (последний отзывается о Райх с ревнивым предубеждением), молчат о Райх или пишут о жене Есенина, не называя имени и предоставляя читателю догадываться, что речь идет о Зинаиде Николаевне (этого правила придерживаются П. В. Орешин и Н. Н. Никитин). Особняком стоит книга воспоминаний М. Д. Ройзмана «Все, что помню о Есенине», далеко не во всем достоверная, автор которой, реконструируя в наше время события почти полувековой давности, руководствуется, говоря о Райх, не столько личными наблюдениями, сколько информацией, полученной от подруги Зинаиды Николаевны З. В. Гейман и сына поэта К. С. Есенина (в частности — его письмом).³

Исследователи, в том числе автор первой монографии о поэте Е. И. Наумов, располагая скудными сведениями о периоде жизни Есенина, связанном с З. Н. Райх, ограничиваются беглым упоминанием о ней, волюно или неволюно создавая у читателя представление, что речь идет о малозначащем эпизоде. Правда, Е. И. Наумов в письме к дочери поэта и Зинаиды Николаевны Т. С. Есениной сделал немаловажное признание: «Биографу Есенина, даже если он интуитивно чувствует, какую большую роль З. Н. Райх сыграла в жизни поэта, писать почти не о чем, так как документального материала нет».⁴ Однако никаких серьезных попыток проверить предположения подобного рода, подкрепить их фактами не последовало.

Между тем внимательное прочтение стихотворений и поэм Есенина (о присущем его творчеству автобиографизме не раз писали исследователи, а сам поэт закончил одну из своих автобиографий многозначительными словами, дающими ключ к его творчеству: «Что касается остальных автобиографических сведений, — они

¹ См., например: Встречи с Мейерхольдом. Сборник воспоминаний. М., 1967, стр. 155—156, 185, 206, 311, 321, 362, 399—402 и др.; В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы, ч. II. Изд. «Искусство», М., 1968, стр. 48, 83, 90, 92, 102 и др.; Г. Мичурин. Горячие дни актерской жизни. Изд. «Искусство», Л., 1972, стр. 175—176, 181—182; Владимир Маяковский. Полное собрание сочинений в тринадцати томах, т. XII, Гослитиздат, М., 1959, стр. 309—310; Игорь Ильинский. Сам о себе. М., 1961, стр. 121, 151, 199—200, 220, 248, 251, 301. Всего насчитывается около ста мемуаров и работ, в которых упоминается З. Н. Райх.

² Сергей Есенин, Собрание сочинений в пяти томах, т. V, изд. «Художественная литература», М., 1968, стр. 17—18. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

³ В. С. Чернявский. Встречи с Есениным. «Новый мир», 1965, № 10; Анатолий Мариенгоф. Роман без вранья. Изд. 2-ой, изд. «Прибой», Л., 1928; П. А. Кузько. Есенин, каким я его знал. В кн.: Воспоминания о Сергее Есенине. Изд. «Московский рабочий», 1965; Петр Орешин о Сергее Есенине. В кн.: Есенин и современность. Изд. «Современник», М., 1975; Георгий Устинов. Годы восхода и заката. В кн.: Памяти Есенина. Сборник статей. Изд. Всероссийского Союза поэтов, М., 1926; Николай Никитин. Встречи. «Красная повесть», 1926, № 3; Матвей Ройзман. Все, что помню о Есенине. Изд. «Советская Россия», М., 1973.

⁴ Цитируется по письму Т. С. Есениной Л. Г. Варшавскому от 30 марта 1974 года.

в моих стихах» (V, 22)), вдумчивый анализ и сопоставление фактов и дат в документах, немногочисленных, но все же существующих, вопреки утверждению Е. И. Наумова, наконец, обращение к воспоминаниям близких и современников поэта, ранее бывших вне поля зрения литературоведов, — все это дает возможность теперь, пусть не всегда уверенно, порой гипотетически, воссоздать историю и характер взаимоотношений Райх и Есенина, сделать своего рода предварительный набросок к портрету Райх той поры, когда она еще не стала актрисой.

Задача эта представляется тем более существенной и неотложной, что в воспоминаниях о Есенине, в литературе о нем с достаточной (порой даже несколько нескромной) полнотой⁵ освещены его отношения с М. П. Бальзамовой, А. Р. Изрядновой, Г. А. Бениславской, Айседорой Дункан, А. Л. Миклашевской, С. А. Толстой, Ш. Н. Тальян, словом, с теми лицами, которые оставили более или менее заметный след в поэзии Есенина, были в той или иной мере причастны к его внутренней жизни и творчеству.⁶ Правда, накопление такого рода сведений способствует созданию научной биографии поэта, но нельзя не заметить, что изобилие их оборачивается явной несправедливостью по отношению к памяти З. Н. Райх. Думается, настала пора в полный голос сказать о том, какое значение для поэта имело его чувство к Райх, как драматичны были отношения двух людей, не сумевших в бурные годы гражданской войны и становления новой России уберечь семью, отношения, лишь на первый, поверхностный взгляд кратковременные, на деле же столь дорогие и важные для обоих.

Задача и упрощается и усложняется появлением в печати достаточно подробных, обстоятельных и обладающих неоспоримым преимуществом достоверности воспоминаний Т. С. Есениной о матери и отце.⁷ Упрощается — поскольку в научный оборот введены доселе неизвестные факты, осмысленные вполне объективно и поданные с большим тактом. Усложняется — потому что с выходом в свет мемуаров дочери Сергея и Зинаиды Есениных возникла необходимость полной перестройки, коренной переработки материала о Зинаиде Николаевне и Есенине, над которым в течение ряда лет работал один из авторов этих строк Л. Г. Варшавский, неоднократно обращавшийся за советом к Т. С. Есениной и, следовательно, черпавший информацию из источника, который по обнародовании стал доступен сравнительно широкому кругу читателей. И тем не менее анализ документов, обнаруженных в результате кропотливых поисков, соотнесение неизвестного пока материала с вошедшим в сознание читателя и исследователя сохраняет неизменный интерес.

Остается добавить, что Л. Г. Варшавский был лично знаком с З. Н. Райх в 30-е годы, годы наивысшего расцвета ее дарования, и в ряде случаев руководствуется впечатлениями, оставшимися от этих встреч.

* * *

Зинаида Николаевна Райх оставила пока не «расшифрованный» и не опубликованный полностью исследователями копспект так и не написанных ею воспоминаний о Есенине.⁸ Нам не суждено узнать, как воплотился бы этот замысел. Можно только сожалеть, что он не воплощен. Есенин же, как говорилось, ограничился двумя короткими строками в автобиографии. Это не покажется странным, если учесть обстоятельство, до недавнего времени известное лишь немногим: развод, состоявшийся в 1921 году, не означал полного разрыва — З. Райх прочно соединила свою судьбу с Мейерхольдом, Есенин делал попытки обрести новую семью, но они продолжали видаться, и эти встречи, видимо, причиняли обоим боль.⁹

Известно, что они встретились весной 1917 года, в дни радостные и тревожные, вскоре после февральских событий, а в августе того же года стали мужем и женой. Можно составить довольно четкое представление о том, при каких обстоятельствах произошло знакомство, какой путь был за плечами Есенина к тому времени, когда судьба свела его в редакции петроградской газеты «Дело народа» с 22-летней Зинаидой Райх.

Куда сложнее ответить на вопрос, какой была Райх к моменту встречи с Есениным, в какой обстановке формировалась личность будущей жены поэта, что зашло и влекло ее в годы отрочества и юности.

⁵ См., например: Николай Вер ж б и ц к п й. Женщины в жизни и поэзии Сергея Есенина. «Простор», 1967, № 3, стр. 105—111.

⁶ См., например: Е. И. Наумов. К истории одной дружбы. (С. Есенин и Г. Бениславская). «Русская литература», 1970, № 3, стр. 167—182; Неизвестные письма Сергея Есенина к М. П. Бальзамовой. В кн.: Есенин и современность, стр. 245—286.

⁷ Т. С. Есенина. Зинаида Николаевна Райх. В кн.: Есенин и современность, стр. 357—374.

⁸ Ю. А. Красовский. Зинаида Райх о Сергее Есенине. В кн.: Встречи с прошлым, вып. 2. Изд. «Советская Россия», М., 1976, стр. 168—171.

⁹ Матвей Ройзман. Все, что помню о Есенине, стр. 162—164 (см. письмо К. С. Есенина от 2 декабря 1967 года).

Зинаида Райх родилась 21 июня (3 июля) 1894 года на окраине Одессы, в поселке Ближние Мельницы (быт и нравы тех мест воссозданы в повести Валентина Катаева «Белеет парус одинокий»). В ЦГАЛИ, в фонде С. А. Есенина, сохранилась выписка из метрической книги о рождении З. Н. Райх за подписями протоиерея и дьякона, в которой указаны восприемники новорожденной — Филипп Кузьмин Хвачев и Евва Николаевна Сенека. О родителях сообщается: «Ростовский мещанин Николай Андреевич Райх и законная его жена Анна Иоанновна. Оба православны».¹⁰

Выросший в обрусевшей семье (родом из Сплезии), Август Райх 29-ти лет от роду перешел из лютеранства в православие, переимев при крещении имя, чтобы жениться на русской бесприданнице из оскудевшей дворянской семьи Анне Ивановне Викторовой (по матери Евреиновой).¹¹ Круглая сирота, Анна Ивановна воспитывалась в семье дяди со стороны отца — Алексея Егоровича Викторова, первого ученого хранителя Отдела рукописей Румянцевского музея в Москве.¹²

Брак, заключенный при весьма романтических обстоятельствах (дорожное знакомство, любовь «с первого взгляда»),¹³ оказался счастливым и прочным. Волевым, на редкость трудоспособным и любознательным, наделенный ярко выраженным общественным темпераментом Николай Андреевич и женственно мягкая, домовитая, таившая в себе задатки художественной натуры Анна Ивановна превосходно дополняли друг друга.

Вслед за первенцем — Зинаидой Николаевной — появились на свет брат (семейные предания не содержат сколько-нибудь обстоятельной информации о нем) и сестра Александра Николаевна (1901—1942) — актриса, игравшая на сцене с 1920 года под псевдонимом Хераскова.¹⁴

Упорный труд на благо семьи (Райх был квалифицированным слесарем, имел опыт работы паровозным и пароходным машинистом), заботы о детях не смогли сузить диапазон общественно-политических интересов Николая Андреевича. В 1897 году он вступил в ряды РСДРП (после Октября — персональный пенсионер), а вскоре после событий 1905 года был выслан из Одессы, как один из активных руководителей социал-демократической организации железнодорожников, в Бендеры, уездный город Бессарабской губернии.

Именно здесь, в Бендерах, Зинаида Николаевна вступила на трудный путь исканий, ведущий к самоопределению. Попытка примкнуть к кружку передовой молодежи, чья деятельность носила в сущности невинный, отнюдь не антиправительственный характер (самообразование, совместное чтение трудов Дарвина), едва не стоила ей свидетельства об окончании гимназии, которое Анна Ивановне удалось выхлопотать для дочери ценой величайших усилий.¹⁵ В свидетельстве же о политической благонадежности было отказано, что по тем временам закрывало доступ на петербургские Бестужевские женские курсы, куда стремилась Райх.

Первые потрясения и невзгоды не обескуражили решительную, энергичную девушку. Она перебирается в Киев и, поселившись у подруги, пробует свои силы, привыкает к самостоятельной жизни. Можно предположить, что Киев привлекал Зинаиду Николаевну перспективой поступить на находившиеся там Высшие женские историко-литературные курсы (она не оставляла мысли о дальнейшем образовании). Это тем более вероятно, что в 1914 году она добивается возможности, уже в Петрограде, учиться на историко-литературном факультете Высших женских курсов С. Г. Раевой.¹⁶ Т. С. Есенина, со слов матери, вспоминает, что, когда семья переехала в столицу и отсутствие свидетельства о благонадежности помешало Зинаиде Николаевне стать слушательницей знаменитых Бестужевских курсов, она «посещала другие курсы (не знаю их точного наименования, она их называла «Раевские»)».¹⁷ Адресный справочник «Весь Петроград» позволяет внести необхо-

¹⁰ ЦГАЛИ, ф. 190, оп. 2, ед. хр. 10.

¹¹ Приведенные сведения и ряд интересных деталей, связанных с характеристикой семьи Райх, содержатся в упоминавшихся воспоминаниях Т. С. Есениной.

¹² Ираклий Андроников. Хранитель правды. В кн.: Встречи с прошлым, вып. 1, стр. 18.

¹³ Как знать, может быть, именно этот эпизод из жизни родителей, рассказанный Зинаидой Райх Есенину, патологнул его на мысль, как бы утверждая связь времен и поколений, сказать ей в вагоне скорого поезда во время поездки на Север: «Я хочу на вас жениться» (Т. С. Есенина. Зинаида Николаевна Райх, стр. 358).

¹⁴ Ее биография изложена в анкете, имеющейся в ЦГАЛИ (ф. 963, оп. 1, ед. хр. 1308).

¹⁵ Сведения об этом содержатся в рукописи воспоминаний Т. С. Есениной.

¹⁶ Примечательно, что несколькими годами ранее этот путь прошла Анна Ахматова, которая училась сначала на Высших женских курсах в Киеве, затем на историко-литературных курсах («Раевских») в Петербурге. См.: Анна Ахматова. Коротко о себе. В кн.: Анна Ахматова. Избранное. Изд. «Художественная литература», М., 1974, стр. 6.

¹⁷ Т. С. Есенина. Зинаида Николаевна Райх, стр. 362.

димые уточнения: на Гороховой улице, в доме 20, помещались «Высшие петроградские женские историко-литературные и юридические курсы» под руководством Софьи Григорьевны Раевой.¹⁸ Несколько лет спустя Райх при заполнении анкеты в графе «Образование» напишет: «Среднее + историко-литературные ВЖК, 4 курса (не закончила)», а на вопрос, каким языкам владеет, ответит, что, будучи русской по национальности (родной язык — русский), знает французский,¹⁹ немецкий языки и латынь.²⁰

Тот же справочник дает возможность установить адрес Райх после переезда в Петроград: 8-я Рождественская улица, дом 36.²¹

Жизнь в столице, учение на Высших курсах требовали дополнительных расходов. На основании все той же анкеты, обойденной вниманием исследователей, можно судить о характере занятий Райх. Она работает секретарем в скульптурной мастерской и украдкой учится лепить. «Любовь к лепке, — рассказывала она позднее, — я пронесла через всю жизнь, и когда в 1934 году Лензавод решил выпустить статуэтку актрисы Райх в роли Маргерит из „Дамы с камелиями“ Ал. Дюма, то я приняла живейшее участие в изготовлении модели, сделала сама один из вариантов». «Однако, — замечает она самокритично, — этот вид искусства никогда не сулил мне больших успехов».²²

Зинаида Николаевна упрямо ищет своего места в жизни, пытается понять, в чем состоит ее призвание. «Тяга к искусству была с детства, но тушилась тем общественно-политическим уклоном, которым наполнена была ее жизнь с 15 лет» — такова обобщенная характеристика Райх, данная в «Биографиях студентов» первого выпуска Государственных экспериментальных театральных мастерских (ГЭКТЕМАС) в 1926 году, когда Зинаида Николаевна определилась как профессиональная актриса. «Участвовала в нелегальных кружках, была связана с партией с.-р., арестована и лишена политической благонадежности. Только уже 20 лет, когда Зинаида Николаевна пыталась учиться в высшем учебном заведении, ей удалось, скрываясь от всех, работать в скульптурной мастерской».²³

Этот источник в сопоставлении с ответами Райх по пунктам 22—24 упомянутой анкеты 1921 года дает материал для размышлений и выводов о политической ориентации Зинаиды Николаевны в пору, предшествовавшую знакомству с Есениным. Приведем эту часть анкеты:²⁴

Вопросы	Ответы
22. Состоял ли в других партиях (когда, каких, как долго)?	В партии с.-р. с 1913 г.
23. Участвовал ли в революционном движении до 1917 года и какую нес работу?	В кружках, получала партийную литературу из Швейцарии и Парижа.
24. Подвергался ли репрессиям (каким, когда)?	Исключена из гимназии, из 8-го класса, и была под надзором с 1914 по 1916 г. В 1914 была арестована кишиневской полицией.

Иными словами, приобщение Райх к бурным событиям предреволюционной эпохи не ограничилось чтением Дарвина в гимназическом кружке, а ее службу в редакции петроградской газеты эсеровского толка «Дело народа», где судьба свела ее с Есениным, пожалуй, не следует рассматривать как случайность.

Однако, вскоре после замужества, Зинаида Николаевна, по настоянию Есенина, оставляет службу в газете, а с осени 1917 года и вовсе порывает с партией эсеров, о чем свидетельствует публикация ее письма в редакцию центральной «Правды»:

¹⁸ Весь Петроград на 1917 год, отд. I, стр. 576. Курсы были организованы П. П. Раевым в 1905 году (см.: Все высшие женские учебные заведения России. Необходимый справочник... М., 1916).

¹⁹ В пользу серьезного знания французского языка свидетельствует успешная попытка, предпринятая Райх в 1933 году совместно с Михаилом Царевым, усовершенствовать перевод «Дамы с камелиями», готовившейся к постановке. См.: В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы, ч. II, стр. 606.

²⁰ ЦГА РСФСР, ф. 2313, оп. 8, д. 142, л. 81—81 об. (анкета для членов и кандидатов РКП(б), заполненная Райх 3 марта 1921 года).

²¹ Весь Петроград на 1917 год, отд. III, стр. 571.

²² Из записки беседы З. Н. Райх с Л. Г. Варшавским в 1934 году.

²³ Биографии студентов первого выпуска ГЭКТЕМАС. Изд. «Театральный Октябрь», М., 1926, стр. 6.

²⁴ ЦГА РСФСР, ф. 2313, оп. 8, д. 142, л. 81.

«Товарищ редактор!

Прошу напечатать, что я считаю себя вышедшей из партии социалистов-революционеров с сентября 1917 года (курсив наш, — Л. В., Н. Х.). Зинаида Райх-Есенина».²⁵

Если учесть, что «Правда» выходила в то время всего на двух страницах, можно полагать, что текст письма был полнее, но при публикации подвергся сокращению.

Пути Есенина и Зинаиды Райх скрестились в необыкновенное время, между Февральской и Октябрьской революциями, в канун великих исторических свершений. Есенин был открыт и счастлив сознанием своих неисчерпаемых поэтических возможностей; оба были молоды, независимы, хороши собой, полны нерастратченных сил, оба жили в предвкушении близких и радостных перемен. Тем, кто видел их вместе в то время, вероятно, казалось, что они созданы друг для друга: синеглазый, золотоголовый Есенин и темноволосая, с глазами как вишни, удивительно женственная Райх.²⁶ Время показало, что этот союз был чреват противоречиями.

Существует версия, что Зинаиду Николаевну познакомил с Есениным его друг и тогдашний соратник по «крестьянской купнице» поэт Алексей Ганин (1893—1925). Возможно, именно он, будучи уроженцем Вологодской губернии, подал поэту и Райх мысль о совместной поездке по красивейшим местам русского Севера. Случилось так, что поездка превратилась в свадебное путешествие, а Ганин оказался в роли свидетеля со стороны невесты при венчании Райх с Есениным в Вологде. Во всяком случае, не вызывают сомнения два обстоятельства: некоторая поспешность, с какой был заключен союз,²⁷ и дата бракосочетания. Как подтверждает выписка из метрической книги (часть вторая, о бракосочетающихся за 1917 год), Райх и Есенин венчались 4 августа 1917 года в Кирико-Улитовской церкви близ Вологды. Поручителями со стороны невесты были «Архангельской волости деревни Коншина крестьянин Алексей Алексеевич Ганин и г. Вологды купеческий сын Дмитрий Дмитриевич Девятнов», а со стороны жениха — Павел Павлович Хитров и Сергей Михайлович Бараев.²⁸ Объяснить, отчего поэт, создававший одну за другой богоборческие поэмы, венчался с Зинаидой Николаевной, можно, если вспомнить, что декрет о гражданском браке был принят лишь пять месяцев спустя, 29 декабря 1917 года.

На снимке, подаренном Зинаиде Николаевне (поэт, жизнерадостный и вместе задумчивый, с копной вьющихся волос, запечатлен на нем рядом с Михаилом Муратовым), Есенин сделал надпись, полную нежной благодарности: «За то, что девочкой неловкой предстала ты мне на пути моем, Сергей».²⁹ Вглядываясь в фотографию Райх, выполненную в Петрограде в начале 1917 года (где она снята с отцом), незадолго до встречи с Есениным, можно оценить поэтическую точность этих строк: с нее смотрит юная девушка с правильными чертами лица, очаровательная, но еще не сознающая вполне своего очарования. Иную, преображенную любовью и материнством Зинаиду Райх запечатлел фотообъектив в 1918 году: она держит на руках новорожденную дочь и вся светится счастьем; в ее зрелой, одухотворенной красоте, в самой ее позе есть нечто, заставляющее вспомнить о мадоннах кисти итальянских мастеров.³⁰

Вернувшись в столицу в последней трети сентября 1917 года,³¹ после путешествия по Северу и поездки в Орел, где к тому времени осели родители Райх, она и Есенин некоторое время продолжают жить врозь³² (он на Литейном, 49, она — «на Песках», на 8-й Рождественской, 36). Затем, глубокой осенью «в доме № 33

²⁵ «Правда», 1920, № 204, 15 сентября, стр. 2. См. также: В. Белоусов. Сергей Есенин. Литературная хроника, ч. 1. Изд. «Советская Россия», М., 1969, стр. 169—170.

²⁶ Современники и близкие единодушно свидетельствуют, что Райх была падлена классической красотой и редким обаянием. «Мне нравилась ее внешность, ее прелестные, как вишни, глаза, и веки, как два лепестка... необыкновенно матовая кожа и абсолютная женственность», — вспоминает художница С. Вишневецкая, жена Вс. Вишневого (в кн.: Встречи с Мейерхольдом. Сборник воспоминаний, стр. 400).

²⁷ См.: Т. С. Есенина. Зинаида Николаевна Райх, стр. 358—359; К. С. Есенин. Об отце. В кн.: Есенин и русская поэзия. Изд. «Наука», Л., 1967, стр. 311.

²⁸ ЦГАЛИ, ф. 190, оп. 2, ед. хр. 1, л. 3. Впервые опубликовано: В. Вдовин. Золотые часы Есенина. «Вопросы литературы», 1968, № 11, стр. 250.

²⁹ К. С. Есенин. Посмотрю-ка еще на полку... В кн.: Есенин и современность, стр. 378.

³⁰ Обе фотографии Райх хранятся в архиве ее дочери Т. С. Есениной.

³¹ См.: В. В. Базанов. Материалы к биографии С. А. Есенина. В кн.: Есенин и современность, стр. 312.

³² Т. С. Есенина. Зинаида Николаевна Райх, стр. 359.

по Литейному³³ молодые Есенины наняли во втором этаже две комнаты с мебелью, окнами во двор».³⁴ Желанными гостями, своими людьми в доме стали Петр Орешин, Алексей Чапыгин, художник Константин Соколов и Владимир Чернявский, оставивший наиболее полные и достоверные воспоминания о жизни молодой семьи.

В эти немногие счастливые месяцы, проведенные в Петрограде под общим кровом с Райх, Есенин жил в состоянии непрерывного созидания, творческого взлета. Одна за другой рождались поэмы, вызванные к жизни революцией. «Я понял, что в творчестве Сергея Есенина наступила пора яркого и широкого расцвета», — свидетельствует особенно сблизившийся с поэтом в то время Орешин. И тот же Орешин вспоминает, с какой радостной и немного забавной гордостью Есенин уже при первом знакомстве заговорил о том, что он не одинок, у него есть свое гнездо, семья: «... Я, брат, жену люблю! Приходи к нам... Да вообще... так нельзя... в одиночку!»³⁵ «Его, тогда еще не очень избалованного чудесами, — дополняет картину Чернявский, — восхищала эта непрехотливая романтика и тешило право на простые слова: „У меня есть жена“. Мне впервые открылись в нем черточки „избяного хозяина“ и главы своего очага. Как-никак тут был его первый личный дом, закладка его собственной семьи, и он, играя иногда во внешнюю нелюбовь ко всем „порядкам“ и ворча на скрывающие мелочи семейных отношений, внутренне придавал укладу жизни большое значение».³⁶

Сопоставляя приведенные свидетельства о настроениях поэта в ту пору, можно с большей или меньшей степенью вероятности представить разговор, закрепленный краткой, по обыкновению, памятной записью Александра Блока от 4 января 1918 года («О чем вчера говорил Есенин (у меня)»): «Есенин теперь женат. Привыкает к собственности. Служит не хочет (мешает свободе)».³⁷

Живя поэтическим трудом, который поглощал все его силы и помыслы:

... Засосал меня песенный плен.
Осужден я на каторге чувств
Вертеть жернова поэм,

(II, 98)

сам тяготясь повседневной службой, Есенин настоял на уходе Райх с работы. Но поэзия кормила скудно, времена были тяжелые: война, разруха, да и Зинаида Николаевна по своей натуре едва ли могла долго мириться с бездействием. Она находит работу в Наркомпроде.

«В конце января 1918 года вновь назначенный нарком продовольствия А. Д. Цюрупа поручил мне прикрепить к секретариату коллегии несколько машинок... — вспоминает сотрудник Наркомпрода П. А. Кузько. — Через два-три дня ко мне подошла одна из новых машинок, молодая интересная женщина, и спросила: — Товарищ Кузько, не писали ли вы когда-нибудь в газете о поэте Сергее Есенине?..

Протягивая мне руку и радостно улыбаясь, она сказала:

— А я жена Есенина, Зинаида Николаевна».³⁸

Разговор с Кузько свидетельствует о том, что Райх была в курсе литературных интересов мужа и без труда вспомнила автора статьи о раннем творчестве Есенина, помещенной в газете «Кубанская мысль» еще в ноябре 1915 года.

С молчаливого согласия исследователей (которые за отсутствием информации обходят вопрос) складывается представление, будто Зинаида Николаевна была непричастна к поэтическому труду Есенина, его замыслам и планам (не в пример, скажем, Софье Андреевне Толстой-Есениной, столь много потрудившейся над первым собранием сочинений поэта), и, как это ни парадоксально, не удостоилась ни одного посвящения (тогда как лицам менее близким посвящены не только отдельные произведения, но и целые есенинские циклы). Между тем предположение, что человек такого интеллектуального уровня, такого кругозора и темперамента, как

³³ Этот дом, ныне отмеченный мемориальной доской, стал для поэта оплотнением домашнего очага, семейного счастья. «Он тосковал о какой-то внешней, формальной, приблизительной крепости жизни — о милых человеческих веревках. Едем по Литейному, он мне показывает псевдалеке от Симеоновской невысокий темнокоричневый дом.

— Видишь! Вот в этом доме я жил, когда я первый раз женился. И у меня квартира была... Или: — И у меня были дети... Это было прошлое, пережитое, бескомпромиссно оторванное, вспоминаемое с болью...» — вспоминал позднее Николай Никитин («Красная новь», 1926, № 3, стр. 248).

³⁴ В. С. Чернявский. Встречи с Есениным, стр. 196.

³⁵ П. В. Орешин. Мое знакомство с Сергеем Есениным. В кн.: Воспоминания о Сергее Есенине, стр. 190, 193.

³⁶ В. С. Чернявский. Встречи с Есениным, стр. 196.

³⁷ Александр Блок, Собрание сочинений в восьми томах, т. VII, Гослитиздат. М.—Л., 1963, стр. 313, 314.

³⁸ П. А. Кузько. Есенин, каким я его знал, стр. 202—203.

Зинаида Николаевна, мог остаться безучастным к главному делу жизни поэта, не выдерживает критики.

Из мемуаров известно, что, едва закончив вчерне очередную вещь, Есенин, в бытность свою на Литейном, 33, читал и комментировал написанное в присутствии жены и друзей, охотно посвящал их в свои замыслы, взволнованно спорил.³⁹ Нельзя считать случайностью, что созданная зимой 1918 года «Инония», поэма о счастливом граде будущего, «где живет божество живых», в черновом автографе имела посвящение «З. Н. Е.»⁴⁰ что может быть расшифровано только однозначно: «Зинаиде Николаевне Есениной». То, что «Инония» вышла позднее с посвящением пророку Иеремии, не меняет существа дела. Напротив, тем вероятнее, что существовали и другие посвящения Райх, снятые затем поэтом.

Заслуживает внимания высказанная К. С. Есениным мысль о том, что хранившиеся у него машинописные экземпляры произведений отда со следами авторской правки были перепечатаны Зинаидой Николаевной.⁴¹

В начале марта 1918 года Советское правительство переехало в Москву. Райх переехала туда вместе с секретариатом Наркомпрода и временно поселилась в гостинице на Тверской.⁴² В конце марта—начале апреля слова, как в юности, стал москвичом и Есенин («Вместе с Советской властью покинул Петроград», — укажет он в свое время в автобиографии (V, 13)).

С переездом в Москву остались позади лучшие месяцы их совместной жизни. Некоторое время Зинаида Николаевна еще работает в Наркомпроде, но вскоре обстоятельства разлучают ее с Есениным: в ожидании родов она уезжает к родным, в Орел. Нет больше с таким трудом налаженного общего быта. Есенин «кочует» по Москве, не имея постоянного пристанища, наездами живет в Константинове.

29 мая 1918 года в Орле родилась Татьяна Есенина. («И спокойно и ласково скажет, что ребенок похож на меня» (I, 232), — писал поэт задолго до ее появления на свет, словно предвкушая радость отцовства). Новые заботы вынудили Зинаиду Николаевну остаться в Орле. Заполненная ею позднее (в декабре 1919 года, в Москве) личная карточка сотрудника Наркомпроса, обнаруженная в архиве, позволяет установить, что с 1 августа 1918 года она работала инспектором, через месяц — уже заведующей театрально-кинематографической секцией Орловского окрвоенкомата, а с 1 июня по 1 октября 1919 года заведовала подготовкой искусств в губнаробразе.⁴³ Судя по записке Райх от 22 ноября 1918 года, адресованной в Москву Андрею Белому, она и Есенин временами вовсе теряли друг друга из вида — сказывалась гражданская война: «Дорогой Борис Николаевич! Посылаю Вам коврижку хлеба, если увидите Сережу скоро — поделитесь с ним... Зина».⁴⁴

«Первая жена Есенина жила с его ребенком в Орле, когда он жил у меня, — пишет о той поре друг поэта Георгий Устинов (принютивший Есенина с начала 1919 года у себя в номере гостиницы). — Он с ней изредка переписывался, причем значительное место в письмах уделялось литературным темам. Весною этого же года к нам приехала жена Есенина».⁴⁵

Райх удалось вырваться в Москву в конце апреля 1919 года. Приблизительную дату ее приезда и подробности, касающиеся времени, когда она гостила в Москве, сообщила Екатерина Александровна Александрова, до сих пор живущая в квартире, где останавливалась Райх: «Зинаида Николаевна с Танюшей (ей было 11 месяцев) жила в нашей квартире — Арбат, теперь — переулок Яншина, 2, квартира 10. Здесь жила она недели две или три в отдельной комнате. Квартира принадлежала тогда Вадиму Шершеневичу. Там же жила и я. Зинаида Николаевна ходила, как это было принято тогда, в черном кожаном пальто и шелковой косынке на шее».⁴⁶

Во второй половине мая Райх все еще в Москве, и ничто как будто не предвещает скорого разрыва. На книге стихов «Преображение» (вдвойне дорогой поэту, ибо это была «первая ласточка», выпущенная организованной по его инициативе «Московской Трудовой Артелью Художников Слова») ⁴⁷ он делает (видимо, в присутствии Зинаиды Николаевны) трогательную памятную надпись: «Милой Зиной от Сергуньки. Май 19. 1919. В Кафе поэтов».⁴⁸

³⁹ В. С. Чернявский. Встречи с Есениным, стр. 197.

⁴⁰ ЦГАЛИ, ф. 190, оп. 2, ед. хр. 4.

⁴¹ К. С. Есенин. Посмотрю-ка еще на полку..., стр. 378.

⁴² П. А. Кузько. Есенин, каким я его знал, стр. 205, 206.

⁴³ ЦГА РСФСР, ф. 2313, оп. 8, д. 142, л. 82. См. также «Известия Орловского губернского и городского совета» от 6 августа 1919 года.

⁴⁴ Цит. по: «Вопросы литературы», 1975, № 1, стр. 207.

⁴⁵ Георгий Устинов. Годы восхода и заката, стр. 81; см. также эпизод, связанный с приездом Райх, в кн.: Анатолий Маренин о ф. Роман без вражья, стр. 48.

⁴⁶ Запись беседы Е. А. Александровой с Л. Г. Варшавским в апреле 1974 года.

⁴⁷ См.: Вл. Базанов. «Время мое пришло...» (Сергей Есенин и книгоиздательство МТАХС). «Вопросы литературы», 1975, № 1, стр. 204—205.

⁴⁸ В. В. Базанов. Неизвестные инскрипты Есенина. «Молодая гвардия», 1975, № 8, стр. 209.

Есенин тревожится о семье. Вскоре после отъезда жены в Орел он коротким письмом снова зовет ее к себе и с гордостью пишет об успехах книгоиздательства МТАХС: «Зина! Я послал тебе вчера 2000 руб. Как получишь, приезжай в Москву. Сергей Есенин. Типография заработала. Денег у меня пока для тебя 10 000 руб.»⁴⁹

20 октября Орел был взят денкинцами. Райх, хорошо известная местным жителям как сотрудница советских учреждений, должна была спешно покинуть город.⁵⁰ С 15 ноября 1919 года она работала в Москве, во внешкольном отделе Наркомпроса, консультантом по искусству в подотделе народных домов и клубов. Известен и ее московский адрес: Пречистенка, Полуэктово переулок, 5, квартира 11. Здесь она жила до рождения сына.⁵¹

Казалось бы, с возвращением Зинаиды Николаевны в Москву для семьи Есениных должны были наступить лучшие времена, но обстоятельства сложились так, что 1919-й год стал последним в их совместной жизни.

20 марта 1920 года Райх родила сына.⁵² Его назвали Константином. «Крестным отцом» новорожденного по еще непжитой традиции стал давний друг Есениных Андрей Белый. Некоторое время Зинаида Николаевна с сыном вынуждена была оставаться в Доме матери и ребенка, на Остоженке, 36,⁵³ и (как ни хороши были для той поры условия жизни в Доме) это красноречивее любых слов говорит о печальных переменах в ее взаимоотношениях с Есениным.

Трудно сказать, когда именно и почему произошел разрыв. Неделikatно было бы вторгаться в сокровенный мир двух дорогих друг другу людей. Можно только предполагать, каковы были причины, побудившие их разойтись. В известной мере виновато бурное время, разруха, лишения, неустойчивость быта, частые разлуки, виновато окружение Есенина, сложившееся вскоре после переезда из Петрограда в Москву, в пору его увлечения имажинизмом.⁵⁴

Вне сомненья одно: столкнулись два цельных, сильных человеческих характера, и грянул «эмоциональный взрыв» такой силы, что отголоски его долго еще были слышны и в судьбе Есенина, и в судьбе Райх.⁵⁵ «Никто не пожалел и не обернулся назад», — сказал в свое время поэт в «Марфе Посаднице» (I, 312). Нет, пожалуй, и жалели, и сетовали на себя, но вернуться к прежнему не могли.

Для Зинаиды Николаевны драматизм разрыва усугублялся опасным недугом сына, которого едва удалось отстоять. Когда жизнь его (после поездки на Кавказ) оказалась вне опасности, Райх тяжело заболела сама.⁵⁶ Перенесенное ею нервное потрясение не прошло бесследно, напоминая о себе и много позднее, в годы, когда жизнь ее могла казаться со стороны счастливой и безмятежной. На фотографиях 20—30-х годов (в гриме и без грима) Зинаида Николаевна оживлена, элегантна, порой ослепительно хороша собой, но это уже не прежняя Райх, полная внутренней гармонии, глядевшая открыто и доверчиво.

Нелегко был разрыв и для Есенина. «Любил ли он кого? Я думаю, любил только первую жену... У него не было постоянной любви, кроме той...» — не без оснований замечает Георгий Устинов.⁵⁷ На заре туманной юности, до женитьбы на Райх, было первое, неровное и тревожное чувство к Бальзамовой (не столько лю-

⁴⁹ Письмо датируется по штемпелю (18 июня 1919 года) и имеет адрес: Орел, Крамская, 58. См.: К. С. Есенин. Посмотрю-ка еще на полку..., стр. 378.

⁵⁰ В личной карточке сотрудника Наркомпроса, подписанной Райх 6 декабря 1919 года, указано: «Причина увольнения с последней должности — эвакуация Орла» (ЦГА РСФСР, ф. 2313, оп. 8, д. 142, л. 82).

⁵¹ Там же.

⁵² Ю. А. Красовский указывает, что К. С. Есенин родился 20 марта 1919 года (в кн.: Встречи с прошлым, вып. 2, стр. 169). Эта ошибка, как писал Ю. А. Красовский Л. Г. Варшавскому 24 февраля 1976 года, будет исправлена в дополнительном тираже второго выпуска, а также в третьем выпуске «Встреч с прошлым».

⁵³ Т. С. Есенина. Зинаида Николаевна Райх, стр. 363.

⁵⁴ Мемуаристы пишут, будто всему виной было сближение Есенина с А. Б. Марпенгофом и непреодолимая антипатия, возникшая между женой поэта и его первым другом времен имажинизма (см. воспоминания Т. Есениной, А. Миклашевской, М. Ройзмана). Такого рода объяснение допустимо, но не всеобъемлюще. И до и после Марпенгофа у поэта были друзья. Есенин умел ценить дружбу, но более всего он дорожил своей внутренней независимостью и покушения на нее, пожалуй, не простил бы самому близкому другу. (Разве «поэтический организм» Есенина не выработал своеобразного иммунитета сначала по отношению к «клюевщине», а затем и к имажинизму?)

⁵⁵ «... А я ушиблена навеки Львом Толстым и все люблю „прямолинейно“, — признавалась склонная к самоанализу З. Райх в письме к Андрею Белому от 9 сентября 1932 года (Рукописный отдел Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ф. 60, ед. хр. 64). Время не изменило ее привычек и убеждений.

⁵⁶ Т. С. Есенина. Зинаида Николаевна Райх, стр. 363—364.

⁵⁷ Георгий Устинов. Годы восхода и заката, стр. 87.

бовь, сколько потребность любви), были быстро мелькнувшие месяцы с Изрядновой, любившей преданно и беззаветно. После разрыва с Райх Есенин позволял любить себя, принимал заботы о себе — так было с Дункан, Бениславской, Толстой. Находил источник поэтического воодушевления в красивых, чуть-чуть придуманных отношениях с Пагане Тальян, с Августой Миклашевской. Но подлинной любви, настоящей семьи больше не было («Скучаю по моим детям», — жаловался он, отвечая Ройзману на вопрос, что гнетет его).⁵⁸

«... Он не мог устроить свою личную жизнь, которая ему не удалась, и об этом он нередко в веселые часы плакал, чему я сам был свидетель, и в последние дни жизни своей говорил мне:

— Какая у меня жизнь? Где она? Да у меня даже своего угла нет!.. Нет у меня ничего!»⁵⁹ — вспоминает Петр Орешин, в правдивости которого тем более не приходится сомневаться, что те же настроения отразились в ряде произведений 20-х годов («Годы молодые с забубенной славой...», «Вечер черные брови насопил...», «Песня», «Письмо от матери», «Собаке Качалова», «Цветы мне говорят — прощай...»),⁶⁰ среди которых особое место занимает «Письмо к женщине», созданное осенью 1924 года⁶¹ на Кавказе. Своеобразным комментарием к нему может послужить письмо неизменного друга поэта Константина Соколова, посланное с Кавказа в Ленинград жене Параскеве Михайловне Соколовой в дни, когда Есенин работал над своей исповедальной «маленькой поэмой», обращенной к Райх. Соколов жалуется, что они с Есениным тоскуют по утраченным ими дорогим людям (в семье Соколовых тоже назревал разрыв), передает рассказ поэта об уходе Зинаиды Николаевны незадолго до рождения сына, почти пять лет тому назад, восхищается «Письмом к женщине», обещая снять с него копию для жены.⁶²

* * *

Человек такого склада, как Райх, скорее всего мог обрести утраченное душевное равновесие на творческом поприще, всецело отдавшись любимому делу. Этим

⁵⁸ Матвей Ройзман. Все, что помню о Есенине, стр. 151.

⁵⁹ Петр Орешин о Сергее Есенине, стр. 353.

⁶⁰ О стихах Есенина, не имевших посвящения Райх, но связанных с нею или обращенных к ней, см.: К. С. Есенин. Об отце, стр. 308—309; Т. С. Есенина. Зинаида Николаевна Райх, стр. 372—373.

⁶¹ К этому времени брак Есенина и Райх был расторгнут. (В 1922 году Зинаида Николаевна стала женой В. Э. Мейерхольда, Есенин женился на Айседоре Дункан, с которой вскоре расстался). В ЦГАЛИ хранится заявление поэта в народный суд г. Орла:

«Прошу не отказать в Вашем распоряжении об оформлении моего развода с моей женой Зинаидой Николаевной Есениной-Райх. наших детей — Татьяну трех лет и сына Константина одного года оставляю для воспитания у моей бывшей жены Зинаиды Николаевны Райх, беря на себя материальное обеспечение их, в чем и подписываюсь.

19/II-1921.

Сергей Есенин».

Решение, принятое «1921 года октября 5 дня» на основании заявления Райх, гласило: «Нарсуд 4 участка Орловского судебного округа в открытом судебном заседании в составе постоянного нарсудьи С. Я. Либединского рассмотрел бракоразводное дело по ходатайству Зинаиды Николаевны Есениной о расторжении брака с мужем Сергеем Александровичем Есениным п, принимая во внимание заявление просительницы — ходатайство представленным документам, заочно онределил: брак гр. Зинаиды Николаевны Райх с гр. Сергеем Александровичем Есениным, совершенный причтом Кприко-Улитовской церкви Вологодского уезда 4 августа 1917 года, расторгнуть. З. Н. Есениной впредь носить фамилию Райх. Малолетних детей Татьяну трех лет и сына Константина 1 года оставить на попечение матери.

Предоставить право Есениной обратиться в соответствующий Нарсуд с ходатайством о взыскании с Есенина расходов на содержание детей, оставив в настоящем заседании ходатайство ее без рассмотрения.

Копию сего сообщить ответчику Есеницу и по вступлении в законную силу — ОЗАГС Вологодского уезда».

Оба документа, публикуемые впервые, хранятся в ЦГАЛИ (ф. 190, оп. 2, ед. хр. 1, л. 2).

Из приведенного решения видно, что дело слушалось в отсутствие Есенина и Райх. Мотивы расторжения брака не указаны. На некоторые вопросы, возможно, помогло бы ответить заявление Зинаиды Николаевны, упоминаемое в решении, по попытка обнаружить в Орле дополнительные документы оказалась тщетной: архив суда за трудный 1921 год не сохранился (ответ на запрос Л. Г. Варшавского, данный областным отделом юстиции 5 апреля 1974 года).

поприщем стал для нее театр.⁶³ С 15 августа 1920 года примерно по 3 марта 1921 года Зинаида Николаевна служит в Наркомпросе,⁶⁴ потом преподает историю театра и костюма на театральных курсах в Орле.⁶⁵

Год 1920-й был знаменательным для Райх: она вступает в ряды РКП(б),⁶⁶ а спустя год (осенью 1921 года) происходит еще одно важное событие, определившее ее дальнейшую судьбу, — она становится студенткой руководимых Всеволодом Мейерхольдом Государственных высших режиссерских мастерских (ГВЫРМ), реорганизованных затем в Государственные экспериментальные театральные мастерские (ГЭКТЕМАС), два года учится на режиссерском факультете, далее переходит на актерский.⁶⁷ Первый выпуск состоялся в 1926 году, но уже в 1922 года начинается сценический путь Райх в Театре Мейерхольда.

«В дни революции, когда искусство спаялось с общественно-политической жизнью, она решила работать только в искусстве. Сейчас Райх в рядах РКП(б) и в авангарде советского искусства» — так писали о ней в год выпуска.⁶⁸

Райх нашла в себе силы начать новую жизнь, заново построить семью, создать дом, где беспечально росли ее дети, а друзья были окружены добрым вниманием, но прошлое все еще имело некоторую власть над ее чувствами. Они с Есениным, когда миновала острота разрыва, виделись на людях — в Париже, где Райх была с Мейерхольдом, а поэт с Айседорой Дункан⁶⁹ и в Москве, у Мейерхольдов, куда Есенин приходил навещать детей.⁷⁰ Но, кроме этих, были другие встречи — у ближайшего друга Зинаиды Райх, ее тезки Зинаиды Вениаминовны Гейман,⁷¹ и, может быть, она одна до конца понимала, какое нелегкое бремя несли эти двое.

Смерть Есенина глубоко потрясла Зинаиду Николаевну.⁷² На групповом снимке, сделанном в Доме печати, когда Москва прощалась с поэтом, она едва держится на ногах, лицо ее залито слезами. На другом снимке сидят рядом, объединенные общей скорбью, — Райх, Гейман, Мейерхольд.⁷³

Шло время, но рана не заживала. В капун 10-летия гибели Есенина, 13 декабря 1935 года, Зинаида Николаевна подарила Гейман свою фотографию с надписью: «... Тебе, Зинуша, как воспоминание о самом главном и самом страшном в моей жизни — о Сергее...»⁷⁴

Это дружеское посвящение написано за четыре года до гибели Райх, в пору ее широкой артистической известности, когда счастье, казалось бы, улыбалось ей, как немногим. Бережно и сокровенно несла она сквозь годы память о Есенине, чье чувство к ней не ушло бесследно, породив поэтические шедевры, которые доныне продолжают волновать ум и сердце читателя.

⁶² Соколов Константин Алексеевич (1887—1963) — художник, в 1924 году был одновременно с Есениным в Тифлисе и Батуме, неоднократно упоминается в переписке поэта той поры. Соколова Параскева Михайловна, в прошлом актриса ленинградского ТЮЗа, через мужа была знакома с Есениным, впделась с ним в Москве весной 1924 года. Известно обращенное к ней шуточное посвящение в стихах, сделанное поэтом на его с Соколовым фотографии и датированное пм: «Батум, 17 окт. (ября) 24». (Снимок с автографом находится в Отделе рукописей Института мировой литературы пм. А. М. Горького. Посвящение приведено в публикации: А. П. Ломан, В. Ф. Земсков. Дарственные подписи С. А. Есенина. «Русская литература», 1970, № 3, стр. 165). Выборочную публикацию личной переписки Соколова сочла нежелательной. «Письмо к женщине» в списке, присланном некогда с Кавказа, в ее архиве обнаружено не было (из записи ее беседы с Н. И. Хомчук в июне 1968 года).

⁶³ Нельзя не заметить, что характер занятий Райх в Москве и Орле постепенно приближал ее к сфере, в которой, наконец, проявились заложенные в ней творческие возможности.

⁶⁴ См. упомянутые анкету для членов и кандидатов РКП(б) от 3 марта 1921 года и личную карточку сотрудника Наркомпроса.

⁶⁵ Из записи беседы З. Райх с Л. Г. Варшавским в октябре 1934 года.

⁶⁶ В анкете для членов и кандидатов РКП(б) указано: «Год вступления — 20-й».

⁶⁷ Райх училась вместе с С. Эйзенштейном, С. Юткевичем, закончила ГЭКТЕМАС одновременно с Н. Охлопковым и Э. Гарипым.

⁶⁸ Биографии студентов первого выпуска ГЭКТЕМАС, стр. 6.

⁶⁹ В конспекте воспоминаний З. Н. Райх есть запись под № 20: «Встреча четверых перед Америкой» (см.: Ю. А. Красовский. Зинаида Райх о Сергее Есенине, стр. 170).

⁷⁰ Поэт был близко знаком с режиссером. Известно, что Мейерхольд настойчиво искал сценческое решение для есенинского «Пугачева».

⁷¹ Гейман и Райх связывали общие интересы: с 1925 года З. В. Гейман была секретарем журнала «Театральный Октябрь» и издательства того же названия.

⁷² К. С. Есенин. Об отце, стр. 310.

⁷³ Оба снимка переданы в Литературный музей Института русской литературы (Пушкинского дома) АН СССР А. П. Ломаном и Н. И. Хомчук.

⁷⁴ См.: Матвей Ройзмана. Все, что помню о Есенине, стр. 162.

«ПРОЗАСЕДАВШИЕСЯ» В ОЦЕНКЕ В. И. ЛЕНИНА

Исследователи творчества Маяковского касались в той или иной связи ленинской оценки стихотворного фельетона «Прозаседавшиеся», но специально изучением этой темы не занимались. В. И. Ленин, как известно, «случайно прочитал»¹ это стихотворение Маяковского, но не случайно проявил к нему исключительный интерес. Ни одно художественное произведение ни одного советского писателя не получило такого развернутого отзыва Ленина, как это произведение Маяковского. К тому же этот отзыв Ленина о Маяковском дан в исключительно важном докладе — «О международном и внутреннем положении советской республики». Нельзя не отметить при этом и того факта, что Ленин говорил о произведении поэта на форуме коммунистов, на съезде самой передовой части рабочего класса — на Всероссийском съезде металлистов. Отзыв Ленина о Маяковском — не попугальное замечание, а органическая часть доклада, связанная со всем его содержанием. Ленин в разных частях своей речи обращается к идейной сути фельетона, находит там образное подтверждение мысли о том, что пустая заседательская суэта, волокита — один из главных врагов политики советского государства, подрывающий веру масс в новую власть, ее международный престиж, тормозящий экономическое возрождение и развитие страны, развертывание культурной революции, начало которой он мыслил в создании советского государственного аппарата «современного качества» (т. 45, стр. 389).²

Борьба с бюрократизмом как живучим наследием старого режима, как маскируемым и открытым, сознательным и неосознанным противодействием советской власти требовала организованных, разносторонних, упорных и многолетних усилий партии, народа. Ленин особо выделил эту мысль. «От этого врага, — сказал он, — мы должны очиститься и через всех сознательных рабочих и крестьян мы до него доберемся... Проверять людей и проверять фактическое исполнение дела — в этом, еще раз в этом, только в этом теперь гвоздь всей работы, всей политики. Это дело не нескольких месяцев, не одного года, а дело нескольких лет» (т. 45, стр. 15, 16). Ленин видел опасность бюрократизма в том, что он затягивает в поганое болото волокиты, «в писание бумажек, говорение о декретах, писание декретов, и в этом бумажном море тонет живая работа» (т. 44, стр. 364).

В фельетоне Маяковского Ленина прежде всего заинтересовала его политическая тема, сформулированная в броском заголовке. О поэте Ильич знал не только как о футуристе, авторе «Нашего марша», поэмы «150 000 000», но и как о центральной фигуре нескольких освещавшихся в печати диспутов (о «Мистерии-буфф», о художественной производственной пропаганде).³ Малый Совнарком в голодном 1921 году выделил 180 миллионов рублей для постановки «Мистерии-буфф» на немецком языке для делегатов III Конгресса Коминтерна.⁴ Ленин подписал это постановление. О таланте Маяковского Ленину говорили М. Горький, Н. К. Крупская, студенты⁵ и др. В личной кремлевской библиотеке Ленина, формировавшейся по его указанию, хранятся книги Маяковского: «225 страниц Маяковского», «Стихи о революции», «13 лет работы», «Солнце», «Маяковская галерея», «150 000 000» с дарственной надписью автора. Многие страницы этих книг разрезаны.⁶ Ленин знал Маяковского и как активного сотрудника РОСТА, автора «Окон», революционное значение которых он охотно признавал, как любимого поэта молодежи, студентов.

Судя по двум запискам Ленина (т. 53, стр. 170, 249, 258—259, 410—411), он хорошо был информирован также о деле, возбужденном Маяковским в дисциплинарном суде против Госиздата из-за отказа последнего выплатить гонорар за публикацию «Мистерии-буфф». В судебном процессе были допущены серьезные нарушения законности. Ленин вынужден был вмешаться в эту тяжбу. Запиской от 4 сентября для членов Политбюро он решительно протестовал против решения, вынесенного на первом судебном заседании 25 августа 1921 года. Ленин обращал внимание членов Политбюро на то, что Московский дисциплинарный суд превысил

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 45, стр. 13. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

² См. также: Г. И. К у н и ц ы н. Политика и литература. «Советский писатель», М., 1973, стр. 512.

³ См.: В. И. Ленин о литературе и искусстве. Изд. третье, доп., изд. «Художественная литература», М., 1967, стр. 714, 718; В. К а т а н я н. Маяковский. Литературная хроника. Гослитиздат, М., 1961, стр. 139, 154.

⁴ «Литературное наследство», т. 80, 1971, стр. 294—298.

⁵ В. И. Ленин о литературе и искусстве, стр. 646, 720.

⁶ «225 страниц Маяковского» — до 71 страницы, «Стихи о революции» — до 17 страницы, до стихотворения «Владимир Ильич», «13 лет работы» — до «Мистерии-буфф», «Маяковская галерея» — до стихов о Пилсудском; в книгах «Солнце» и «150 000 000» все страницы разрезаны.

свои права, наказав члена центральной ревизионной комиссии РКП(б), старого революционера, заместителя заведующего Госиздатом И. И. Скворцова-Степанова.⁷ Скворцов не был виновен, так как фактическим виновником волокиты был распорядитель финансов Госиздата Д. Л. Вейс, «от хозяйничания» которого Маяковский требовал «освободить литературу» (XIII, 44). Суд над Скворцовым-Степановым Ленин назвал «верхом наглости и бесстыдства!!» и требовал виновных «обуздывать архисуровым выговором... с публикацией от имени Политбюро» (т. 53, стр. 170).

На втором судебном заседании 8 сентября 1921 года решение было пересмотрено, обвинения в адрес Скворцова-Степанова сняты, Д. Л. Вейс был наказан, законные требования Маяковского (как и на первом заседании) удовлетворены (XII, 157).

Факты судебного процесса легко просматриваются в фельетоне «Прозаседавшиеся». Заявление Маяковского в Юридический отдел, его письмо «В комиссию ЦК РКП(б) по делам печати» от 5 мая (в собрании сочинений Маяковского ошибочно указано «5 апреля», — И. Ш.) 1921 года, где он жаловался на «бюрократизм в чистом виде», на «чистое издевательство», «бюрократизм, смешанный с издевательством» (XIII, 42—43) при издании его произведений «150 000 000» и «Мистерия-буфф», а также другие документы, в которых он писал, что «таких случаев тыщи», когда он «обивал пороги и головы» (XIII, 51), дают основание сделать вывод о том, что основой для фельетона о бюрократах послужили личные впечатления поэта. «Такого рода „реалии“, — пишет А. В. Февральский, — в произведениях Маяковского всегда очень конкретны. При всей его великолепной фантазии в основе всякого рода упоминаний о местах, людях, учреждениях, событиях неизменно лежат определенные факты. Даже в основе такого, казалось бы, произвольного сопоставления двух учреждений в стихотворении „Прозаседавшиеся“:

Товарищ Иван Ваньч ушли заседать —
объединение Тео и Гукона.

Что может быть общего между Тео — Театральным отделом Главполитпросвета и Гуконом — Главным управлением коннозаводства при Наркомземе?» А. В. Февральский на нескольких примерах показывает существовавшую связь этих организаций и даже высказывает предположение, что «поднимался вопрос о совместной работе Тео и Гукона в какой-то области».⁸

В фельетоне видны реалии «ряда атак» (XIII, 42) Маяковского на бюрократов, и в частности на бюрократов, засевших в Госиздате. «Полит», «просвет», «обдают дождем дела бумажные», «товарищ Иван Ваньч», Тео и другие слова и образы весьма красноречивы. Отдельные выражения в тезисах выступления Маяковского на суде напоминают стихи фельетона: «Приходит писатель, например я, в Госиздат и его сразу обдает ультрабюрократическое отношение к делу» (XIII, 173). А. В. Луначарский считал, что в этом фельетоне «с большим юмором высмеивалась страсть даже хороших большевиков к заседаниям».⁹

Помимо злободневной тематики, еще одно, не менее важное обстоятельство определяло отзыв Ленина. Это высокая художественность произведения. Обычно литературоведы и критики либо не говорят, либо мимоходом упоминают о ней, либо превратно толкуют ее, ссылаясь при этом на слова Ленина «не знаю, как насчет поэзии» и «я не принадлежу к поклонникам его поэтического таланта». Нередко при этом невольно умаляют значение ленинской оценки стихотворения, считая ее «наполовину положительной». Н. К. Крупская же указывает, что «Ильич похвалил... Маяковского за стихи, высмеивающие советский бюрократизм».¹⁰ Ленин подчеркивал, что стихотворение написано «на политическую тему» первостепенной важности, что «с точки зрения политической» содержание фельетона «совершенно правильно», что он, Ленин, прочитав фельетон, «испытал такое удовольствие, какого давно не испытывал, с точки зрения политической и административной». По воспоминаниям А. В. Луначарского, это «небольшое стихотворение... Маяковского о волоките очень насмешило Владимира Ильича и некоторые строки он даже повторял».¹¹

⁷ Заведующим был Н. Л. Мещеряков. «К сожалению, — писал Н. Л. Мещеряков, — все члены коллегии, кроме т. Вейса, работают в других учреждениях и не могут отдавать Госиздату все свое время» (цит. по: Владимир Маяковский, Полное собрание сочинений, т. XIII, Гослитиздат, М., 1961, стр. 386. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы).

⁸ А. Февральский. Встречи с Маяковским. Изд. «Советская Россия», М., 1971, стр. 16—17.

⁹ А. В. Луначарский, Собрание сочинений в восьми томах, т. VIII, изд. «Художественная литература», М., 1967, стр. 453.

¹⁰ Н. К. Крупская. Что нравилось Ильичу из художественной литературы. В кн.: В. И. Ленин о литературе и искусстве, стр. 629.

¹¹ А. В. Луначарский, Собрание сочинений в восьми томах, т. VII, стр. 406.

В ленинском отзыве заключена оценка не только политического содержания, но и формы произведения, поэтического мастерства поэта. Если Ленин высоко оценил содержание фельетона (а это подтверждается докладом, сопоставлением образа бюрократа с Обломовым, связью фельетона со всем докладом), если его насмешил фельетон, доставив ему редкое удовольствие «с точки зрения политической и административной», то, стало быть, тема произведения раскрыта, его идея выражена ясно, эстетически убедительно, авторский замысел реализован. Следовательно, форма произведения оказалась удачной, соответствующей своему содержанию. Именно все это и следует из ленинского отзыва, именно это объективно и сказалось в нем.

Больше того, нужно признать, что произведение Маяковского «Прозаседавшиеся», как ни одно другое произведение советского писателя, заслужило подробный положительный отзыв, потому что оказалось полезным для обоснования важных политических тезисов ленинского доклада на большом съезде передового отряда коммунистов.

Борьба Маяковского с бюрократизмом была для него и личным и общественным делом. Уже в 1918 году в альбоме «Герои и жертвы революции» он иронически просил: «Упокой, господи, душу бюрократу» (II, 91). У поэта с бюрократами были давние счёты. Это они отказывались печатать его «Советскую азбуку», ставить «Мистерию-буфф», первую советскую пьесу, тормозили ее издание, а когда она была опубликована, затеяли волокиту с выплатой гонорара. Многие претерпел поэт от бюрократов. Поэтому с уверенностью можно сказать, что его стихотворения «О дряни», «Бюрократиада», «Баллада о бюрократе и раборе» и многие другие написаны на основе лично пережитого. Именно эту нерасторжимость личного и общественного у поэта выражает подзаголовок стихотворения «Бумажные ужасы»: «Ощущения Владимира Маяковского» (VIII, 11). «Прозаседавшиеся» — это выражение и личной и социальной воли, борьба с общественным злом, проявление открытой, последовательной партийности.

Заведующий Центропечатью Б. Ф. Малкин вспоминает: «В тот же вечер (6 марта 1922 года, — И. Ш.) мы позвонили Маяковскому и рассказали ему о выступлении Владимира Ильича. Маяковский был крайне взволнован и обрадован. Не удовлетворившись телефонным разговором, он приехал к нам поздно ночью, заставил передать ему всю речь Ильича и долго расспрашивал о съезде».¹² Маяковский интересовался всей речью Ильича, чтобы уяснить ее, чтобы знать, в какой связи он говорил о фельетоне, чтобы лучше понять оценку его. Из ленинских суждений Маяковский сделал для себя важные выводы. Они стали частью его творческой программы. «Самым нужным, самым главным» поэт считал признание правильности политического направления своего творчества. Он, ободренный ленинскими словами, с радостью говорил: «Выходит, что я делаю успехи в коммунизме».¹³

В 20-е годы и позже дискутировался вопрос: «Быть ли сатире в советской литературе?» Маяковский практически доказывал необходимость сатиры. Через месяц после ленинского отзыва он публикует свою сатирическую стихотворную «Бюрократиаду», а в 1923 году пишет статью «Можно ли стать сатриком?», в которой количественный и качественный рост сатирической литературы объясняет «нашей политической победой и рядом наших экономических побед» (XII, 30). Он заканчивает статью многозначительным выводом: «Сатира растет — нужно дать ей высшую квалификацию» (XII, 32). Тогда же, в апреле 1923 года, поэт издает сборник «Маяковский улыбается, Маяковский смеется, Маяковский издевается», в котором собраны его сатирические произведения, печатавшиеся в «Новом сатириконе», «Известиях», «Крокодиле» и других газетах и журналах. В предисловии к сборнику автор призывал коллег «вооружаться сатирическим знанием» (XII, 53). В этом направлении неустанно работал и сам поэт. Без преувеличения он говорил в 1927 году редактору журнала «Polska wolność»: «50 процентов моей работы — это сатира...» (XIII, 238). Защищая сатиру, Маяковский ссылался на Ленина. Так, на диспуте «Нужна ли нам сатира?» театральный критик В. И. Блюм утверждал, что сатира не может существовать при диктатуре пролетариата, так как ей «придется поражать свое государство и свою общественность» (XII, 703). Маяковский, полемизируя с такими вредными утверждениями, заявил: «Ленин смотрел на возможность сатиры в советских условиях шпаче, чем Блюм». И он предложил как «ближайшую задачу — вовлечь в сатирические журналы новых писателей из среды рабочей общественности» (XII, 512). Участники диспута одобрили предложение Маяковского (XII, 703).

В отзыве Ленина Маяковский увидел социальный заказ, необходимость еще более непримиримой борьбы против бюрократизма. Ленин неустанно повторял, что

¹² Б. Ф. Малкин. Воспоминания. В кн.: Маяковский в воспоминаниях современников. Гослитиздат, М., 1963, стр. 151.

¹³ Ш. Эпштейн. Встречи с Владимиром Маяковским. «Червоный шлях», Харьков, 1930, № 5—6, стр. 154. См. также: И. А. Шерстюк. Ленинские подвиги в творческой программе Маяковского. «Филологические науки», 1976, № 2.

«самый худший у нас внутренний враг — бюрократ» (т. 45, стр. 15); этого «ловкача», «мерзавца», «архипройдеху» «голыми руками не возьмешь» (т. 52, стр. 194). С ним нужна длительная борьба, борьба, которая может длиться годы. Нужна борьба с теми, кто «немножко дерет, но зато в рот хмельного не берет», у кого «горы бумаг», а практически «вы ничего не добьетесь и не узнаете, кто за что отвечает». Заседания — «это очень часто игра... Никакой практической работы не ведут и не умеют вести... Вот здесь-то и сказывается наша обломовщина» (т. 45, стр. 14, 15). Ленин еще и еще раз подчеркивал: «...старый Обломов остался и надо его долго мыть, чистить, трепать и драть, чтобы какой-нибудь толк вышел... От этого врага мы должны очиститься и через всех сознательных рабочих и крестьян мы до него доберемся» (т. 45, стр. 13, 15).

8 марта речь Ленина была опубликована в «Правде». Она как бы подсказала Маяковскому тему будущей пьесы «Баня». Выделенные Лениным слова: «Старый Обломов остался и надо его долго мыть, чистить, трепать и драть, чтобы какой-нибудь толк вышел» предопределили название пьесы «Баня», которая, по словам Маяковского, «мое» (просто стирает) бюрократов (XII, 200), таких, как главный сатирический персонаж пьесы главначупс Победоносиков. Как писал сам поэт, в «Бане» главное — ее «политическая идея — борьба с узостью, с делячеством, с бюрократизмом — за героизм, за темп, за социалистические перспективы» (XIII, 240). Нетрудно заметить, что ленинская характеристика бюрократа, который «сидит на ответственном посту», «немножко дерет», но зато «в рот хмельного не берет», «покрывает волокиту», нашла художественное воплощение в образах Победоносикова, Оптимистенко. Первый из них — глава учреждения по согласованию и управлению — многозначительно сообщает о себе: «Я зато не пью, не курю, не даю „на чай“, не загибаю влево, не опаздываю... не предаюсь излишествам...» (XI, 335). Второй — это тот тип бюрократа, у которого, по словам Ленина, «горы бумаг», а практически ничего нельзя добиться. Оптимистенко действительно не знает, за что он отвечает, что и с кем согласовывает учреждение, в котором он работает. Этот бюрократ демагогически говорит просителю: «Это можно. Увязать и согласовать — это можно. Каждый вопрос можно и увязать и согласовать» (XI, 292). Но когда изобретатель Чудаков говорит ему, что он «был даже и без усов, когда начал толкаться» к нему и что «с этим необходимо покончить», удивленный Оптимистенко отвечает: «Да что вы, товарищ! Какой же может быть бюрократизм перед чисткой?»¹⁴ У меня все на индикаторе без входящих и исходящих, по новейшей карточной системе... Вот. От-ка-зять» (XI, 294, 295).

И в «Бане», и в «Прозаседавшихся» Маяковский не только образно вскрыл вредоносную сущность бюрократизма, его пагубные действия, но и осмеял это зло. Отзыв В. И. Ленина о «Прозаседавшихся» способствовал формированию высокой, ленинской партийности творчества, эстетики и поэтики Маяковского.

А. Г. ДЕМЕНТЬЕВ

ЕЩЕ РАЗ О «ЛИТЕРАТУРНЫХ ЗАПИСЯХ» ДМ. ФУРМАНОВА

По окончании гражданской войны Фурманов решил стать «вольным литератором». Записывая об этом намерении в своем дневнике, он добавил: «...литератором с основой, с багажом, с систематической научной подготовкой».¹ Добавление, для него характерное: он все делал основательно, с подготовкой.

Чтобы «быть литератором на деле», полагал Фурманов, «надо усвоить все современные течения» (IV, 260), капитально, «по трудам», изучить русскую литературу, преимущественно позднейшую, современную (IV, 270), «понять все, во всем разобраться» (IV, 257). «Вон целая куча журналов ждет, чтобы я ознакомился со всем статьями по искусству... Давно ждет и давно сделать это надо...» (IV, 258—259), — осуждает он себя. В связи с этими планами усвоения, изучения и подготовки и зарождаются у Фурманова так называемые «Литературные записи», наиболее значительную и важную часть которых составили записи о некоторых рус-

¹⁴ В. И. Ленин говорил 6 марта 1922 года о необходимости очистить партию от примазавшихся к ней бюрократов, о том, что «следующая чистка пойдет на коммунистов, *мнящих* себя администраторами» (т. 45, стр. 16).

¹ Дм. Фурманов, Собрание сочинений в четырех томах, т. IV, Гослитиздат, М., 1961, стр. 266 (далее ссылки приводятся в тексте).

ских писателях предреволюционного времени и о многих русских советских писателях.

На листочках, вырванных из блокнота, на обороте бланков Госиздата, на обрезках бумаги разного сорта и формата Фурманов начал кратко или сравнительно подробно излагать содержание, основные положения статей и публикаций различных критиков и литературоведов первой половины 20-х годов (Г. Горбачева, Г. Лелевича, А. Воронского, П. Когана, В. Львова-Рогачевского, В. Евгеньева-Максимова и др.), посвященных современной литературе и напечатанных в их книгах или чаще всего в журналах. Так постепенно, в течение 1922—1926 годов, складывались хорошо известные теперь «Литературные записи» Фурманова. При этом, конечно, ему и в голову не приходило, что когда-либо его объявят автором этих сделанных в процессе самообразования и самоподготовки конспективных заметок и включат их в собрание его сочинений. А именно так и случилось.

Когда лет двадцать пять тому назад исследователи жизни и творчества Фурманова обнаружили в архиве писателя (хранящемся в рукописном отделе Института мировой литературы им. А. М. Горького) его записки о литературе, они, естественно, очень обрадовались такой находке. Как же! Автор «Чапаева» характеризует почти всех русских писателей первых лет революции, все первостепенные и второстепенные произведения литературы того времени! В 1956 (Русские писатели о литературном труде, т. 4) и 1957 годах («Вопросы литературы», № 5) появились первые публикации записей Фурманова (о Сейфуллиной, Есенине, Леопове, Федине, Замятине, Пильняке, Бабеле, Клюеве). И ни исследователи и публикаторы «Литературных записей», ни редакции изданий, печатавшие их (я был в то время редактором «Вопросов литературы»), нисколько не усомнились тогда в том, что они от первого до последнего слова принадлежат Фурманову. «Литературные записи» получили известность, их широко использовали для характеристики литературных явлений 20-годов и литературно-эстетических взглядов Фурманова. Иногда случалось, что конспективные записи статей Воронского противопоставлялись так называемой «воронщине» или статей Лелевича и Горбачева — «напостовщине».

Конечно, в уверенности, что автором записей был сам Фурманов, не было ничего удивительного. Напротив, мысль об этом должна была появиться прежде, чем какие-либо иные предположения. Может быть, это черновые наброски «литературных портретов» или даже художественных произведений, задуманных Фурмановым; может быть, это записи не для печати, а для себя, сделанные при чтении современной литературы, но опять-таки совершенно оригинальные и самостоятельные... Так или примерно так могли думать исследователи, обнаружившие в архиве Фурманова эти материалы. «По своему содержанию и форме записи тесно примыкают к дневникам Фурманова и к его наброскам романа “Писатели”, — говорили они.

Все это так. Но все же, прежде чем утверждать, что в записях Фурманова высказаны его собственные взгляды и оценки, прежде чем публиковать их, Фурмановеды должны были задуматься хотя бы над некоторыми, неизбежно возникающими при ознакомлении с записями вопросами. Скажем, трудно представить, что они делались по прочтении тех или иных произведений. Почти всегда это не заметки по конкретному поводу, а оценка творчества того или иного писателя в целом, характеристика его творческого пути с попутными краткими упоминаниями лишь некоторых произведений. Вместе с тем неужели записи — это черновые наброски нескольких десятков критических статей, якобы задуманных Фурмановым? Почему же в таком случае он молчит об этом замысле в своих дневниках и ни одна из этих задуманных статей не была написана и напечатана?

Нельзя было не обратить внимания и на то, что среди записей Фурманова есть заметка о самом себе:

«Фурманов Дм.

Л.—49.

„Чапаев“ — вскрыто соотношение классов.

Рельефность характеристик.

Динамичность, красочность изложения».

Как понять появление такой записи? А понять это можно. Надо только обратить внимание на «пядекс» «Л.—49» и, сопоставив его с другими подобными «пядексами» и библиографическими сведениями, которые дает Фурманов почти в каждой своей записи, установить, что это указание на книгу Г. Лелевича «На литературном посту» (изд. «Октябрь», [Тверь], 1924), где на стр. 49 говорится о «Чапаеве» то же, что и у Фурманова.

Но самое большое удивление вызывает тот факт, что никто из исследователей «Литературных записей» не придал никакого значения библиографическим сведениям и пометкам, которые имеются почти при каждой записи; публикаторы эти сведения и пометки по неизвестным соображениям не воспроизводили. Между тем они могли бы «павести на след» и помочь понять смысл и назначение «Литературных записей». Тем более, что иногда (так же как и в заметке «Фурманов Дм.») писатель ссылается на один-единственный источник, что ведет исследователя прямо

к цели. Так, например, записи о Евг. Замятине предшествует указание; «Кр. Н.» VI 22 г.), означающее, что это конспект напечатанной в шестом номере журнала «Красная новь» за 1922 год статьи Воронского «Евгений Замятин». Точно так же записи Фурманова о Федине предшествует указание: «См. «Кр. Новь» № 9, 1925 г. ст. Дынника² о „Гор. и годы“», а записи о М. Волошине — указание: «“На посту” № 4; Лелевич, 116», что опять-таки ведет исследователя к определенным источникам.

Промахи фурмановедов очевидны. Но все же, наверное, было бы несправедливо упрекать их в том, что они не выявили истинный характер записей Фурманова и не установили, что они сделаны по статьям и книгам критиков и литературоведов 20-х годов. Статьи и книги эти были основательно позабыты, не переиздавались, представления о некоторых из авторов приняли полуфантастический характер.

Тем временем дело дошло до того, что в 1961 году «Литературные записи» (35 заметок о разных писателях и др.) вошли в четвертый том нового собрания сочинений Дм. Фурманова, образовав в нем специальный раздел (составитель тома — М. Н. Сотскова, автор примечаний — П. В. Куприяновский, редакция собрания сочинений — А. Г. Деметьев, Е. И. Наумов, Л. И. Тпмофеев).³ Правда, в предисловии «От составителя» читатели тома предупреждались относительно «Литературных записей», что одни из них «сделаны на основе определенных источников (например, в основу заметки о Бунине положена статья о нем В. Воронского; влияние критической литературы 20-х годов чувствуется в заметках о Горьком, где говорится, что «босяки — рупор горьковских идей»); другие включают в себя как формулировки самого Фурманова, так и формулировки авторов тех критических работ, с которыми он знакомился (записи о Замятине); третьи, очевидно, идут от Фурманова (заметка о Сейфуллиной)» (стр. 10—11).

Публикация «Литературных записей» Фурманова вызвала явный интерес у критиков, литературоведов, читателей, а предупреждение «От составителя» (к тому же несколько уклончивое и неопределенное) прошло незамеченным. Об этом свидетельствовала, например, статья А. Дымшица «Сергей Есенин», написанная и печатавшаяся ранее, но без всяких изменений включенная в сборник статей критика «В великом походе», изданный в 1962 году.

В своей статье А. Дымшиц писал: «Во многих ранних стихотворениях Есенина деревья нарисованы светлыми, радужными красками, дана в тонах идиллических, с позиций созерцательных». «Интересно отметить, что эти стороны мировоззрения и творчества Есенина очень верно определил в заметках-тезисах о его поэзии Д. А. Фурманов. Среди черновых записей Фурманова сохранилась рукопись этих тезисов, в которой, между прочим, читаем: „... 6) Любит родину — Русь — сермяжную, иконную, ржаную, мопастырскую, смиренную. 7) Деревня — идиллическая. 8) Социальный гнев мужика ему незнаком, мало знакома нужда — горе мужичье“» (стр. 72).

И еще: «Поэт хочет слиться с этой „очеловеченной“ природой. Он, как верно заметил Д. Фурманов, „все сравнивает... с миром существ: небо, луну...“» (стр. 82—83).

Но вот что было сказано о Есенине Воронским: «Место любимой у поэта занимает Русь, родина... Русь Есенина в первых книгах его стихов — смиренная, дремотная, дремучая, застойная, краткая, — Русь богомолка, колокольного звона,

² Так у Фурманова. Имеется в виду статья Валентины Александровны Дынник.

³ Этой публикацией записи Фурманова о литературе не исчерпываются. В его архиве (ИМЛИ) хранятся еще немало заметок и заметочек подобного рода о разных писателях (об Арцыбашеве, З. Гиппиус, Вл. Ходасевиче, Неверове, Александровском, Обрадовиче, Жарове, Светлове, С. Малахове, С. Семенове, С. Третьякове и др.) и листиков бумаги с обозначением фамилии писателя и библиографическими сведениями; есть и несколько совсем не заполненных листочков, где указана только фамилия писателя, о котором, по-видимому, было «запланировано» сделать запись. К стати сказать, сокращение библиографических указаний — не единственный недостаток публикаций литературных заметок Фурманова, в том числе и публикации в его собрании сочинений. В ряде случаев из всех хранящихся в архиве Фурманова записей о том или ином писателе, сделанных, по-видимому, в разное время и по разным источникам, публикуются почему-то лишь некоторые, «позранные» (?). Иногда такой подход к делу приводит к явным недоразумениям. Так, записи об А. Н. Толстом сделаны Фурмановым на четырех листочках, причем листочки им прономерованы. Но по неизвестным соображениям опубликованы листки под номерами 2 и 3, а листки 1 и 4 не опубликованы. Вместе с тем отдельные записи опубликованы не в том порядке, в каком следует: в записи о Вс. Иванове два листочка перепутаны местами. Наконец, встречаются в публикациях и досадные опечатки: в записи о Есенине «свеченая брага» вместо «сычевая», в записи об Инбер «Цех и путь» вместо «Цель и путь», и т. п.

монастырей, иконная, канонная, Китежная... Он слышит звон кандалов Сибири, называет свою страну горевой, но вдохновляет его в „Радунице“ и „Голубени“, не это. Деревенский уклад, деревенский быт взяты поэтом исключительно с идиллической стороны. Каторга сельского подъяремного труда, непосильность, измызганность жителя-бытия крестьянского, весь предреволюционный, накопленный веками социальный гнев, ненависть, злоба, мятежность деревни, остались за пределами художественного восприятия поэта».⁴

И еще: «...у поэта „рыжий месяц“ жеребенком запрягается в наши сани, или кажется щенком, либо ягненок, который гуляет в голубой траве, заря на крыше — котенком, моющим лапкой рот, волосы любимой — снопом волос овсяных, солнце — желторотым отроком, вздрогнувшее небо выводит облако из стойла под уздцы, тучи плывут и рвутся о солнечный сошник, мрак плывет синим лебедем, вьюга уподобляется тройке, „тучи с ожереба ржут, как сто кобыл“, „небо — словно вымя, звезды — как сосцы“ и т. д.»⁵

Не очевидно ли, что статья Воронского послужила одним из определенных источников для «заметок-тезисов» Фурманова и слова А. Дымшица «очень верно определил», «верно заметил» нуждаются в переадресации.⁶

Однако постепенно истинный характер «Литературных записей» стал проясняться. В 1963 году вышел сборник литературно-критических статей А. Воронского, и в предисловии к нему было отмечено, что записи Фурманова о Есенине, Бабеле, Замятине частично или полностью сделаны на основе статей Воронского об этих писателях.⁷

Затем в 1965 году в 74-м томе «Литературного наследства» появилось обстоятельное сообщение Л. К. Кувановой «Фурманов и Бабель», где, в частности, было установлено, что опубликованная в четвертом томе собрания сочинений Фурманова заметка о Бабеле является конспективной записью статьи Воронского «И. Бабель» («Красная новь», 1924, № 5) и одного из разделов статьи Г. Лелевича «1923 год» («На посту», 1924, № 1 (5)).⁸

Наконец, тогда же, в 1965 году, П. В. Куприяновский выступил в «Вопросах литературы» (№ 6) со специальной работой «О „Литературных записях“ Д. Фурманова», в которой вопрос об их происхождении был поставлен весьма широко и фундаментально. Автор статьи подверг критике тех исследователей Фурманова, которые безоговорочно объявили «Литературные записи» его оригинальными заметками, не увидели опасности в том, что Фурманову приписываются «мысли и высказывания, ему не принадлежащие, а лишь им записанные», и на основании записей строили определенные выводы о литературно-эстетических взглядах писателя и его отношении к явлениям литературы 20-х годов. Вместе с тем П. Куприяновский проделал большую работу по сопоставлению «Литературных записей» Фурманова с различными статьями критиков и литературоведов того времени. Ему удалось установить, что заметка «Горький М.» представляет собою аннотацию статьи о Горьком М. Неведомского; заметки «Куприн А.», «Андреев Леонид» составлены по книге П. Когана «Очерки по истории новейшей русской литературы»; заметка «Бунин» — по статье В. Воронского «И. А. Бунин»; заметки «Белый А.», «Бальмонт», «Иванов Вяч.» — по книге Г. Горбачева «Очерки современной русской литературы»; заметка «Волошин М.» — конспект статьи Б. Таля «Политическая контрреволюция в стихах Максимилиана Волошина», напечатанной в журнале «На посту»; заметка «Ахматова Анна» — конспект статьи Г. Лелевича «Анна Ахматова», опубликованной в журнале «На посту»; заметки «Евгений Замятин», «Вс. Иванов» сделаны по статьям А. Воронского об этих писателях, и т. д. (стр. 173—175).

Казалось бы, после выступления П. Куприяновского вопрос о «Литературных записях» Фурманова стал ясен до конца и больше никто не станет приписывать Фурманову чужие мысли и выражения. С тех пор прошло более десяти лет. В 1967 году П. Куприяновский включил статью «О литературных записях» Фурманова в свою книгу «Художник революции». Но, несмотря на все это, «воз и ныне там»: привычные представления о «Литературных записях» как о самостоятельных

⁴ «Красная новь», 1924, № 1, стр. 271.

⁵ Там же, стр. 272.

⁶ То же самое можно сказать и по поводу статьи В. Черникова «Литературная жизнь 20-х годов в оценке Фурманова», напечатанной в 1963 году в изданном Саратовским университетом сборнике «Проблемы развития советской литературы 20-х годов». В. Черников ссылается на четвертый том собрания сочинений Фурманова, но проходит мимо той характеристики «Литературных записей», которая дана в предисловии. «Литературные записи» служат для В. Черникова одним из важнейших источников, на основании которого он судит о взглядах Фурманова на литературную жизнь 20-х годов.

⁷ А. Воронский и. Литературно-критические статьи. «Советский писатель», М., 1963, стр. 29, 33, 35.

⁸ Л. К. Куванова. Фурманов и Бабель. «Литературное наследство», т. 74, 1965, стр. 500—502.

и оригинальных заметках автора «Чапаева» не только не исчезли из нашего литературоведения и критики, но распространяются все шире и шире.

Так, В. Черников через несколько месяцев после появления статьи П. Куприяновского (в которой, кстати сказать, упомянуто о не критическом отношении В. Черникова к «Литературным записям») выпустил в Саратове книгу «Новое о Фурманове», где перепечатал (в несколько измененном виде) свою статью 1963 года «Литературная жизнь 20-х годов в оценке Фурманова». Здесь он по-прежнему рассматривает записи о Н. С. Тихонове и, в частности, такие фразы, как «темы Тихонова боевые (много о молодежи)», «Против старой отсталой Руси» (стр. 95), как собственные суждения писателя.⁹ Но после того как П. Куприяновский установил, что источником значительной части записей Фурманова о Тихонове (в том числе и высказываний, приведенных выше) является статья Воронского «В вечных боях», такие утверждения совершенно необъяснимы.

Особенно широкое распространение получили записи Фурманова о Бабеле. Еще в 1959 году А. Н. Макаров в полемике, развернувшейся тогда вокруг творчества Бабеля, ссылался на «ряд верных критических замечаний» о «Конармии», сделанных Фурмановым: «нет боев», «нет массы», нет «подлинных коммунистов».¹⁰ Но в то время мы все были уверены, что эти суждения принадлежат Фурманову. Гораздо хуже, что ссылку на критические замечания Фурманова о «Конармии» в 1965 году повторил В. Борщук,¹¹ в 1972 году Ф. Левин,¹² в 1973 году В. Гура.¹³

В наиболее неудобном положении оказался В. Борщук, один из редакторов 74-го тома «Литературного наследства». В своей вступительной статье к тому он писал о Бабеле: «... в его произведениях, при всех их достоинствах, по замечаниям Фурманова, „нет боев“, „нет массы“, „нет подлинных коммунистов“» — и ссылался при этом на четвертый том собрания сочинений Фурманова и «публикацию „Фурманов и Бабель“ в настоящем томе».¹⁴ Но в сообщении Л. К. Кувановой «Фурманов и Бабель», помещенном «в настоящем томе», утверждается, как уже говорилось, что заметки Фурманова о Бабеле являются конспективными записями статей Воронского и Лелевича. Автор сообщения делает соответствующие сопоставления. Одно из них выглядит следующим образом: «В главе III Воронский... пишет: „Конармия Бабеля нигде не дерется. Мы не видим ее в боях“. У Фурманова кратко: „Нет боев“. У Воронского: „Нет также Конармии как массы“. У Фурманова опять кратко: „Нет массы“. У Воронского: „В «Конармии» Бабеля нет подлинных коммунистов“, у Фурманова: „Нет подлинных коммунистов“».¹⁵

Кажется, все ясно. И хотя, конечно, можно предполагать (как это делают Л. К. Куванова и П. В. Куприяновский), что у Фурманова эти краткие формулы приобретают иной смысл, нежели у Воронского, все же приписать их Фурманову невозможно.

До сих пор некоторые наши критики продолжают с похвалами отзываться о записях Фурманова о Евг. Замятине, не подозревая, что и в данном случае правильнее было бы обратиться к их источнику. В книге «Проблемы и герои современной прозы» Г. Бровман пишет: «„Литературные записи“ и дневники Фурманова исполнены неприязни к формалистическим ухищрениям, нередко прикрывавшим чуждость или враждебность автора социалистическому строю. „Утерян контакт с эпохой“, — начинает свою заметку об Евгении Замятине Фурманов. Затем он подчеркивает: „У Замятин протест всюду — индивидуальный“. И далее: „Филигранная работа над легковесным материалом, поверхностность, незнание глубины жизни, ее основ — классовой борьбы, противоречий“».¹⁶

Но вот как начинается свою статью о Замятине Воронский: «На примере Замятин прекрасно подтверждается истина, что талант и ум, как бы ни был ими одарен писатель, недостаточны, если потерял контакт с эпохой...» Затем Воронский подчеркивает: «Отметим пока, что во всех этих вещах: в „Уездном“, в „На куличках“ борьба против косного, тупого, застоявшегося носит только личный характер». То же самое пишет Воронский и об «Островитянах» и «Ловце человеков»: «В конце концов здесь только непутевость, узко-индивидуальный протест, от него основы потрясаться не будут». И еще: «... захвачена не гуца жизни, не педра ее, а ее

⁹ Книга В. Черникова «Новое о Фурманове» и самые записи Фурманова о Тихонове были включены под №№ 597 и 667 в библиографический указатель «Литература о Н. С. Тихонове». См.: Творчество Николая Тихонова. Изд. «Наука», Л., 1973.

¹⁰ А. Макаров. Разговор по поводу... «Советский писатель», М., 1959, стр. 200—201.

¹¹ «Литературное наследство», т. 74, стр. 14.

¹² Ф. Левин. И. Бабель. Изд. «Художественная литература», М., 1972, стр. 56.

¹³ В. Гура. Роман и революция. «Советский писатель», М., 1973, стр. 195.

¹⁴ «Литературное наследство», т. 74, стр. 14.

¹⁵ Там же, стр. 501—502.

¹⁶ Г. Бровман. Проблемы и герои современной прозы. Изд. «Художественная литература», М., 1966, стр. 13.

поверхность. Филигранная работа производится художником, в сущности, над легковесным материалом».¹⁷

Г. Бровман продолжает характеризовать записи Фурманова о Замятинс: «Он — чужой гость, пассажир на нашем корабле», — метко замечает Фурманов, определяя роман „Мы“ как „злой памфлет“, как клевету на коммунизм, где якобы „все подравнено, все оскоплено“. „Замятинство — опасное явление...“ — заключает Фурманов. Таким образом, в „филигранности“, в „самовитой“ игре словом, в модернистском стиле Замятина Фурманов разглядел не только чуждую ему литературно-эстетическую позицию, но и идеологическую враждебность».¹⁸

Но вот как оценивал творчество Замятина Воронский: «Так может писать только гражданин-пассажир республики, который на республиканском корабле в сильнейшую качку исходит зеленью от морской болезни... Положение еще осложняется тем, что пассажир попал на корабль неожиданно, негаданно и не знает, куда несется корабль...» Роман Замятина «Мы», писал Воронский, — «это не утопия, это художественный памфлет о пастоящем и вместе с тем попытка прогноза в будущее, где «все проинтегрировано» и «нету», „Я“ — есть „Мы“, в один час встают, работают, под команду едят нефтяную пиццу, в определенные часы любят по розовым талончикам...» «Замятин написал памфлет, относящийся не к коммунизму, а к государственному, бисмарковскому, реакционному, рихтеровскому социализму». «На очень опасном и бесславном пути Замятин», — заключает Воронский, указывая на его отрицательное влияние «на современную художественную жизнь» и на «замятинский душок», который чувствуется у некоторых «серапионов».¹⁹

Выходит, что это Воронский «разглядел» в творчестве Замятина «не только чуждую ему литературно-эстетическую позицию, но и идеологическую враждебность». Фурманов же законспектировал статью Воронского. Думаю, что в полном согласии с ее основными положениями.

Так до наших дней и продолжают злосключения с «Литературными записями» Фурманова.

В 1975 году в качестве учебного пособия для студентов вышла «История русской советской литературы (1917—1940)» под редакцией проф. А. И. Метченко и проф. С. М. Петрова. В разделе «Проза», написанном В. В. Гурой, сказано: «В авторе „Партизанских повестей“ Д. Фурманов видел „идеологически близкого писателя“, отмечал „радостность в его творчестве, бодрость, свежесть“, с большой заинтересованностью следил за писателем, начиная с первых его выступлений в печати» (стр. 107). Дана соответствующая ссылка на «Литературные записи» Фурманова. Но П. В. Куприяновский установил, что запись «Вс. Иванов» сделана Фурмановым по статье Воронского о Вс. Иванове.²⁰ Верно: Воронский видел в авторе «Партизанских повестей» писателя, который «наиболее решительно и безоговорочно принял Советскую Революционную Россию», и подчеркивал, что в передаче настроения «радостности» — «„главная изюминка“ произведений Вс. Иванова».²¹

Еще более разителен другой пример. В напечатанной недавно в журнале «Вопросы литературы» (1975, № 6) статье В. Новикова «Творческий путь Бориса Пильняка» сказано, что в своих «Литературных записях» Д. Фурманов «в скатой, конспективной форме... указал как на достоинства, так и на существенные недостатки „Голого года“» (стр. 192). В подтверждение В. Новиков приводит некоторые записи Фурманова о Пильняке. Но они представляют собой конспективное изложение статьи Воронского «Борис Пильняк», где и сказано о тех достоинствах и недостатках «Голого года», на которые, по мнению В. Новикова, «указал» Фурманов. При этом Фурманов не только излагает суждения и положения Воронского в том порядке, в каком они даны в его статье, но и пользуется словами и отдельными формулировками критика.

У Воронского
(«Красная новь», 1922, № 4)

В приведенных В. Новиковым
«Литературных записях»

(«Вопросы литературы», 1975, № 6,
стр. 192)

В разных статьях и по разному
поводу нам неоднократно приходилось

Тяготение к первобытной, не
усложненной жизни.

¹⁷ А. Воронский. Евгений Замятин. «Красная новь», 1922, № 6, стр. 304, 308, 311, 309.

¹⁸ Г. Бровман. Проблемы и герои современной прозы, стр. 14. Роман Замятина «Мы» Фурманов, вероятно, не читал: у нас он не издавался. Воронский познакомился с ним в рукописи (см. об этом в книге: А. Воронский. Литературно-критические статьи, стр. 32—34).

¹⁹ «Красная новь», 1922, № 6, стр. 314, 318, 319.

²⁰ П. Куприяновский. Художник революции. «Советский писатель», М., 1967, стр. 328.

²¹ А. Воронский. На стыке. ГИЗ, М.—Пгр., 1923, стр. 79, 82.

отмечать тяготение современных писателей, художников, поэтов, публицистов к первобытному, к упрощенной, не усложненной жизни (стр. 255).

Русскую Октябрьскую революцию Пильняк принял прежде всего не как порыв в стальное будущее, а по бунтарскому... Революция освободила народ от царя, попов, чиновников, от ненужной интеллигенции, и вот Русь «ушла в XVII век» (стр. 256).

И никакого Интернационала нет, а есть народная, национальная, чисто-русская революция, в которой народ в первую очередь сосчитался со всем наносным... (стр. 256).

... Явственно звучит разочарование в западноевропейской буржуазной культуре... Механическая культура была о культуре духа, духовной... Европейская культура — путь в тупик. Это говорит Глеб («Голый год»)... (стр. 257—258).

В деревне американизм, новая буржуазия и беднота, жажда знания, паровых плугов, в деревне — многие другие сложные процессы. Все это бесконечно далеко от взглядов — город и чугунок нам ни к чему (стр. 259—260).

К старому, допетровскому тянется Пильняк и тянет читателя еще в силу ярко пробудившегося национального чувства... Тут не тоска по старой России... Об этом и речи нет у Пильняка... пахнуло Русью новой, настоящей... Повторяем, однако, что к этому мотиву нельзя свести «историсофию» Пильняка. В ней есть, действительно, черты славянофильства... (стр. 260).

У Пильняка нет цельности... (стр. 260).

Город Пильняка — наша окурковская, чеховская провинция в условиях новой советской действительности... Замечательно верно схвачена суть внутреннего интеллигентского краха (стр. 261).

Пильняк безусловно свеж, самостоятелен и оригинален (стр. 267).

... Интересной фабулы у Пильняка нет, да и вообще фабулы нет (стр. 268).

Так обстоит дело с приведенными В. Новиковым записями Фурманова о достоинствах и недостатках романа «Голый год». Приходится только недоумевать, почему редакция «Вопросов литературы», напечатавшая в свое время статью П. Куприяновского «О „Литературных записях“ Д. Фурманова», не обратила на нее внимание В. Новикова. Правда, П. Куприяновский писал, что текст заметки Фурманова о Пильняке лишь «во многом близок к статье Воронского»,²² но это, конечно,

Революцию понял как бунтарство; Октябрь увел Русь к XVII веку.

Никакого Интернационала нет, а есть одна национальная мужицкая революция, изгнавшая все наносное...

Разочарование в западноевропейской буржуазной культуре (слова Глеба из «Голого года»), где богатство техники, но нет богатства духа, как у нас.

Пильняк не понимает новой деревни, ее новых интересов, передового крестьянина.

Ярко пробудившийся национализм Пильняка, не тоска по Руси XVII века, лозунг «теперь Русь — настоящая!», но много в нем и славянофильства.

У Пильняка нет цельности.

«Голый год» — окурковская провинция 1919 г., развал интеллигенции.

Свежесть, самостоятельность, оригинальность.

Фабулы у Пильняка обычно нет.

²² П. Куприяновский. Художник революции, стр. 329. Точно указывает П. Куприяновский, что «первые четыре пункта записей совпадают с характеристикой Б. Пильняка в... статье Г. Лелевича „1923 год“» (см.: «На посту», 1924, № 1 (5), стр. 86). «В этом рассказе, — пишет о рассказе Пильняка «Speranza» Лелевич, — менее, чем обычно, пильняковской хаотичности, растрепанности; в нем не чувствуется типичного сладострастия, нет в нем славянофильских причитаний и упоения слепой стихией. На корабле замученные, забытые, пстязуемые начальством — мыкают горе матросы. Единственной звездочкой, единственным маяком для них является далекая, неизвестная, но любимая страна Советов». Фурманов записывает: «Хаотичность, растрепанность. Пинизм и сладострастность. Упоение слепой стихией. „Speranza“ — хороша (о матросах, мечтающих о России)» (IV, 405). В книге

некоторая неточность»: судя по сопоставлению текстов, перед нами очевидное конспектирование.

Могут сказать, что совпадение высказываний Фурманова о Пильняке и «Голом годе» с суждениями Воронского вовсе не свидетельствует о несамостоятельности «Литературных записей» Фурманова, что это — общее мнение критики 20-х годов. То же самое можно сказать и о других записях Фурманова. Но если это так, если высказывания Фурманова о Пильняке, Замятине, Есенине и других писателях действительно являются общим мнением критики 20-х годов, то почему же некоторые наши современные литературоведы так энергично выделяют и так высоко ценят эти высказывания («очень верно определил», «разглядел», «указал» и т. п.)? Очевидно, те или иные совпадения цитат и мыслей в критических выступлениях 20-х годов по поводу творчества Пильняка были, но неужели Лупачарский и И. Лежнев (полагавший, что Пильняк «дал художественный синтез России и революции»), Фурманов и Родов (который нападал на творчество Пильняка за «половое помешательство»), Воронский и критик «Сибирских огней» Я. Браун (протестовавший против публикации «Голого года») и другие критики относились к Пильняку одинаково, понимали «Голой год» одинаково, писали о нем одно и то же, теми же самыми словами и в той же самой последовательности?

В заключение, наверное, необходима оговорка. Конечно, конспектирование, краткое изложение Фурмановым тех или иных статей или других источников, как и конспектирование вообще, не было процессом механическим, пассивным, протекавшим без всякого вмешательства с его стороны. Он, естественно, сильно сокращал конспектируемые источники, выбирал из них положения, которые казались ему важными, существенными, и опускал мнения, казавшиеся ему несущественными, второстепенными, излагал содержание источника и чужими и своими словами, иногда несколько усиливал, иногда несколько смягчал формулировки, иногда не только воспроизводил высказывания авторов конспектируемых статей, но добавлял к ним и свои собственные соображения и утверждения. Возможно, что отдельные записи о писателях целиком принадлежат самому Фурманову.

Но суть дела от этого не меняется. Изложение тех или иных источников не становится самостоятельным творчеством в полном и точном смысле этого слова, конспект чужой статьи или книги решительно отличается от оригинальной работы, даже если эта работа и была создана под чьим-либо влиянием или была кем-либо и чем-либо навеяна.

И, разумеется, на основании «Литературных записей» Фурманова самих по себе (сделанных, как мы знаем, с целью приобретения необходимых знаний и «багажа», самоподготовки и самообразования) нельзя судить ни о его литературно-эстетических взглядах, ни о его отношении к тому или иному писателю. Для этого необходим детальный сопоставительный анализ записей с их источниками, а также с известными критическими выступлениями и высказываниями Фурманова. Иначе угрожает опасность приписать Фурманову мысли и слова, ему не принадлежащие, и отнять у других литераторов плоды их размышлений и трудов. Можно с полной уверенностью сказать, что сам Фурманов возражал бы против этого со всей свойственной ему принципиальностью и решительностью.



А. Метченко «Кровное, завоеванное» (изд. 2-е, «Советский писатель», М., 1975, стр. 224) читаем: «Хаотичность, растрепанность, цинизм и сладострастность, упоение слепой стихией, апология извечных звериных инстинктов, восприятие революции как бунтарства — вот что бросилось в глаза при чтении Пильняка Фурманову». Откуда взяты эти сведения, А. Метченко не указывает, но, судя по «Литературным записям», все это «бросилось в глаза» не Фурманову, а Лелевичу и Воронскому. Через страницу А. Метченко снова ссылается на Фурманова: «„Пессимизм Эренбурга“, — подчеркнул в своих заметках Дм. Фурманов» (стр. 226). Уточним: «заметки» — это опять «Литературные записи» Фурманова, и, как полагает П. Куприяновский, записи «Эренбург И.» и «А. Толстой», «очевидно, сделаны при чтении книги Г. Горбачева „Очерки современной русской литературы“, так как некоторые положения и материалы этих заметок близки к этой работе, но дословного совпадения в формулировках почти нет» (П. Куприяновский. Художник революции, стр. 329).

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

О МНИМОЙ ЭПИГРАММЕ ГРИБОЕДОВА

Дружеские отношения А. С. Грибоедова с Главнначальствующим Грузией и командующим отдельным Кавказским корпусом генералом А. П. Ермоловым общеизвестны. Драматург говорил о нем: «... что это за славный человек! Мало того, что умен, нынче все умны, но совершенно по-русски, на все годен, не на одни великие дела, не на одни мелочи, заметь это. Притом тьма красноречия, а не внешнее отрывчатое, несвязное, наполеоновское риторство; его слова хоть сейчас положить на бумагу».¹ И Ермолов высоко ценил достоинства своего секретаря по дипломатической переписке. Он с риском для себя помог Грибоедову уничтожить перед арестом по делу декабристов (22 января 1826 года) компрометирующие его бумаги. А утром следующего дня писал о нем начальнику Главного штаба: «Г. Грибоедов во время служения его в Миссии нашей при Персидском дворе и потом при мне как в нравственности своей, так и в правилах не был замечен развратным и имеет многие хорошие весьма качества».² Все это, конечно, не могло не сказаться на благополучном окончании следствия.

Но после освобождения драматурга из-под ареста отношения между ними изменились. Грибоедов, сообщая об этом С. Н. Бегичеву, писал: «Плохое мое житье здесь. На войну не попал: потому что и А. П. (Ермолов, — П. К.) туда не попал. А теперь другого рода война. Два старшие генерала ссорятся, с подчиненных перья летят. С А. П. у меня род прохлаждения прежней дружбы. Денис Васильевич (Давыдов, — П. К.) этого не знает; я не намерен вообще давать это замечать, и ты держи про себя. Но старик наш человек прошедшего века. Несмотря на все превосходство, данное ему от природы, подвержен страстям, соперник ему глаза колет, а отделаться от него он не может и не умеет. Упустил случай выставить себя с выгодной стороны в глазах соотечественников, слишком уважал неприятеля, который этого не стоил».³ Некоторые современники, в том числе Н. Н. Муравьев-Карский и Н. В. Шимановский, обвиняли Грибоедова в измене.⁴ А Д. В. Давыдов полагал даже, что «заглушив в своем сердце чувство признательности к своему благодетелю Ермолову, он (Грибоедов, — П. К.), казалось, дал в Петербурге обет содействовать правительству к отысканию средств для обвинения сего достойного мужа, навлекшего на себя ненависть нового государя».⁵

Литературоведы и историки (в частности, М. В. Нечкина) многое сделали для того, чтобы внести ясность в этот вопрос,⁶ однако к единому мнению до сих пор не пришли. О. И. Попова, например, пишет: «Что же удивляться тому, что сложные и противоречивые черты Ермолова вызвали и в Грибоедове столь же сложное отношение к нему? Грибоедов не хотел или не умел закрывать глаза на недостатки и ошибки даже тех людей, которыми он умел и восхищаться и любить. Именно это, а не честолюбие и низменные расчеты на покровительство блистательного фаворита царя и своего родственника привели Грибоедова в лагерь Паскевича».⁷

Грибоедов, конечно, не умел закрывать глаза на недостатки и ошибки Ермолова. Это верно. Но он ведь видел их и до ареста. Еще 7 декабря 1825 года он писал С. Н. Бегичеву: «Давыдов здесь (на Кавказе, — П. К.) во многом поправил бы ошибки самого А. П.»⁸ И все же ни один из них не думал тогда о разрыве. Значит, дело не в этом. И уж, конечно, Грибоедов никогда не переходил в «лагерь Паскевича». Ермолов, как «человек прошедшего века», не понял единственно правильной

¹ А. С. Грибоедов, Сочинения, Гослитиздат, М.—Л., 1959, стр. 395.

² «Литературное наследство», т. 47—48, 1946, стр. 105.

³ А. С. Грибоедов, Сочинения, стр. 584—585.

⁴ А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. Изд. «Федерация», М., 1929, стр. 81, 151.

⁵ Денис Давыдов, Сочинения, Гослитиздат, М., 1962, стр. 498.

⁶ М. В. Нечкина. А. С. Грибоедов и декабристы. Изд. 2-е, Изд. АН СССР, М., 1951, стр. 519—550.

⁷ О. И. Попова. Грибоедов-дипломат. Изд. «Международные отношения», М., 1964, стр. 94.

⁸ А. С. Грибоедов, Сочинения, стр. 575.

линии поведения Грибоедова после освобождения его из-под ареста. Вспомним эти события.

После выхода из тюрьмы драматург некоторое время жил в Петербурге и только через неделю стал ходатайствовать о выдаче подорожной к прежнему месту службы. Однако, получив необходимые документы, он вместо поездки в Грузию переехал на дачу и прожил там более месяца. А. А. Жандр объясняет эту медлительность болезнью Грибоедова. Доля правды в этом утверждении, конечно, имеется. Но флюс не мог так надолго задержать драматурга в столице. По-видимому, это было только формальным предлогом. Болезнь не мешала ему совершать длительные загородные прогулки и часто посещать друзей в Петербурге. Имелись какие-то другие, более важные причины, задерживавшие его в столице. Сам Грибоедов о них не говорил, но на помощь нам приходят письма современников. Ознакомление с ними позволяет судить, что особенно часто он посещал Н. А. Муханова. В письмах последнего к родственникам Грибоедов вспоминается постоянно. Так, 27 июня 1826 года Н. А. Муханов пишет А. А. Муханову:⁹ «Грибоедова я вижу довольно часто, но не мог свести с Александр. Т., потому что бывши болен, а Грибоедов приезжал с дачи на несколько мгновений и во время неопределенное». Упоминается драматург в его же письме и к братьям Владимиру и Ивану 6 июля 1826 года:¹⁰ «Пока буду часто видеться с Грибоедовым да с Вяземским, а как они уедут, то хоть умирай с тоски».

Кто же такой Н. А. Муханов, которого Грибоедов считал необходимым посещать после освобождения? Это адъютант генерал-губернатора Петербурга, члена Следственного комитета над декабристами. Драматург, находясь еще в тюрьме, установил с ним личную связь и пользовался его информацией о ходе следствия. После освобождения частые посещения им Н. А. Муханова также можно объяснить только тем, что он мог получать от него самые свежие и точные сведения о ходе заседаний Верховного уголовного суда над декабристами. Они происходили с 3 июня по 11 июля 1826 года, и Грибоедов считал для себя невозможным покинуть в это время Петербург.

Только в середине июля он выехал в Москву. Вот тогда мы его видим действительно больным. Решение Суда о смертной казни и ссылке на каторжные работы лучших людей эпохи не могло не сказаться на его здоровье, так же как оно не могло не потрясти и Пушкина. Об этом, в частности, пишет из Москвы 21 июля А. А. Муханов: «Грибоедова здесь видел, он бледен как смерть и похудел очень».¹¹ То же самое сообщает и барон Аш бывшему сотруднику Следственного комитета А. А. Ивановскому.¹²

Несмотря на все испытания, Грибоедов не изменяет своим вольнолюбивым идеалам. Он готов за них бороться и в условиях николаевской реакции, когда «горем скваны уста, руки тяжкими цепями» (Грибоедов. «Освобожденный»). В этом отношении характерно его письмо А. А. Добринскому, сидевшему с ним в заключении: «Не позволяйте скоропреходящему несчастью сломить Вас. У Михаила Грекова есть собрание книг, читайте, размышляйте, и разумным употреблением часов досуга *приготовляйтесь хорошо послужить отечеству* (курсив наш, — П. К.). Когда характер достойного человека проходит через горнило тяжелейших испытаний, он от этого только лучше становится — поверьте, так говорит Вам человек, который знает это по собственному опыту».¹³

Грибоедов считает целесообразным служить именно на Кавказе, где ему все знакомо. Однако последовавшие вскоре события чуть было не нарушили его планы. Как известно, летом 1826 года персидские войска без объявления войны напали на наши пограничные части и заняли ряд крепостей. Отдельный Кавказский корпус под командованием генерала Ермолова вел оборонительные бои, готовясь к решительному контрнаступлению. Николай I, не доверяя Ермолову, командировал на Кавказ генерал-адъютанта И. Ф. Паскевича с тем, чтобы тот по ознакомлении с обстановкой заменил Ермолова. Узнав об этом, Грибоедов решил отказаться от поездки в Грузию, считая невозможным служить под начальством своего родственника (мужа двоюродной сестры), бывшего члена Верховного уголовного суда над декабристами. Сестра драматурга М. С. Дурново говорила впоследствии, что «*брат решительно не хотел ехать служить к Паскевичу*».¹⁴ Но отказ от службы на Кавказе граничил с отставкой, на которую он не мог решиться в связи с расстройством хозяйственных дел семьи. К тому же в события вмешалась его мать. «Матушка, — продолжал свой рассказ М. С. Дурново, — как-то пригласила его (Грибоедова, —

⁹ Государственный исторический музей, отдел письменных источников, ф. 117, ед. хр. 86, л. 63 об., 64.

¹⁰ Там же, ед. хр. 88, л. 5 об.

¹¹ Там же, ед. хр. 25, л. 48.

¹² «Русская старина», 1889, т. LXIII, июль, стр. 112.

¹³ А. С. Грибоедов, Сочинения, стр. 584.

¹⁴ Д. А. Смирнов. Биографические известия о Грибоедове. «Беседы в Обществе любителей российской словесности при Московском университете», вып. II, 1868, стр. 25.

Л. К.) с собой помолиться к Иверской божьей матери. Приехали, отслужили молебен... вдруг матушка упала перед братом на колени и стала требовать, чтобы он согласился на то, о чем она будет просить. Растроганный, взволнованный, он дал слово... Тогда она объявила ему, чтобы он ехал служить к Паскевичу. Делать было нечего, он поехал.¹⁵

Приезд Паскевича в Тифлис, конечно, осложнил положение Грибоедова. Он понимал, что Ермолов может истолковать это неправильно, но надеялся на его прозорливость. Первые же просьбы драматурга об облегчении положения сосланных декабристов и помощи им явной и тайной должны были подказать «проконсулу Кавказа», что его друг возвратился в Грузию не к Паскевичу, а служить отечеству.

Об этом же свидетельствовала и творческая деятельность Грибоедова. За короткий срок (немного более двух лет) им создан ряд художественных произведений, которые не только продолжали, но и углубляли гражданские мотивы его творчества. Написанная им, дошедшая до нас в отрывках антикрепостническая трагедия «Грузинская ночь» посвящена тем же проблемам, за разрешение которых боролись декабристы. Драматург составил план и другой трагедии — «Родамист и Зенобия», в которой намеревался отразить роль народа в общественном движении. А несколько позднее он стал инициатором проекта учреждения Российско-Закавказской кампании, преследующей цели развития производительных сил Кавказа и ликвидации крепостного права. Прогрессивными были и его начинания на дипломатическом поприще, во многом расхопившиеся с официальным, несельродовским, взглядом на среднеазиатскую проблему. Всех этих сторон деятельности Грибоедова как Ермолов, так и некоторые лица из его окружения не поняли. На этой почве сложилась легенда об измене Грибоедова, которая нашла отражение не только в мемуарах современников, но также и в одной эпиграмме, хранившейся в Юдинской коллекции.

Незадолго до Великой Отечественной войны ее опубликовал Г. Кублицкий в «Литературной газете». Он, в частности, отмечал, что им «обнаружен автограф А. С. Грибоедова со следующей строфой:

Вы, коих беглый ум влечет
То к музам, то на поле бранц,
Которым в руки он кладет
То кисть, то ветвя чеканц,
Не будьте Вы
И в дружбе таковы.
А. С. Гриб.»¹⁶

Каких-либо дополнительных материалов об эпиграмме в статье не сообщается. В связи с проектируемым Институтом мировой литературы им. А. М. Горького изданием Полного собрания сочинений Грибоедова необходимо вернуться к этой эпиграмме еще раз и проверить, насколько надежны те документы, на основании которых она приписывается Грибоедову. Мы обратились с этим вопросом в Государственный Красноярский краевой архив, откуда получили фотокопию со следующей краткой запиской: «На Ваше письмо высылаем фотокопию эпиграммы А. С. Грибоедова. Одновременно сообщаем, что дата снятия копии с подлинника нам неизвестна. Подлинник, с которого снята копия, находился в коллекции Юдина. При передаче коллекции Юдина в Центральный архив подлинник не обнаружен».¹⁷ Справка, как видно, не дает возможности судить ни об авторе эпиграммы, ни об истории ее создания.

Но фотокопия рассказывает о многом. Дело в том, что на листе, на котором написана эпиграмма, имеется еще несколько надписей. На верхнем его обрезе написано по-латыни: «Этот перушный оплот (дословно — «крепкая железная стена») не боится никакой вины (или «ошибок»)». На нижнем обрезе (по-русски): «Желательно мне знать какой был на его вам ответ (одно перазобранное слово) Грибоедова <?> 10 мая 1840 года, Тифлис». На правой стороне, перпендикулярно записи эпиграммы, надпись по-грузински: «Радует Ваш приезд сюда, в свое Отечество. Если спросишь, почему? Потому что приятно моему сердцу видеть в Иверии грузина, который в России является ведущим лицом и в деле справедлив». Здесь же и надпись по-русски: «Кто до редкостей не охотник? К князь» А. Чавчавадзе. 10 мая 1840. Тифлис». Сама эпиграмма опубликована не совсем точно. Так, вместо «беглой ум» в газете было напечатано «Беглый ум» Не сохранены и знаки препинания подлинника. Но самый главный недостаток публикации заключается в неверном прочтении подписи автора. На фотокопии его отчество не указано. Вслед за именем сразу же написана, в сокращенном виде, фамилия, которую можно прочесть и как

¹⁵ Там же.

¹⁶ Г. Кублицкий. Ценнейшее собрание рукописей. «Литературная газета», 1940, № 14, 10 марта, стр. 6.

¹⁷ Фотокопия эпиграммы и справка, подписанная начальником Государственного краевого Красноярского архива, хранится в моем Грибоедовском собрании.

«Гри» (но ни в коем случае не «Гриб.») и как «Ери». К тому же эпиграмма написана не рукой драматурга.

После этих предварительных замечаний обратимся к содержанию надписей. Прежде всего отметим, что две из них сделаны 10 мая 1840 года в Тифлисе. По-видимому, тогда же появилась и надпись на грузинском языке. Таким образом, первый вывод сводится к тому, что 10 мая 1840 года несколько друзей собрались в Тифлисе и, рассматривая, по определению А. Чавчавадзе (тестя Грибоедова), редкую эпиграмму, сделали на ней свои замечания. Надпись на нижнем обрезе листа, несмотря на свою лаконичность, не оставляет никаких сомнений в том, что эпиграмма атрибутирована Г. Кублицким неверно. Если бы Грибоедов был ее автором, то не было бы никакого смысла показывать ему его же произведение. А надпись утверждает, что она показывалась ему и собравшиеся интересовались реакцией драматурга. Все это говорит о том, что эпиграмма не принадлежит Грибоедову, а направлена против него, и поэтому включать ее в проектируемое Полное собрание сочинений Грибоедова нет никакого основания.¹⁸ К сожалению, по имеющимся материалам невозможно установить ее автора. Но что он принадлежит к ермоловскому окружению, еще не порвавшего с драматургом, свидетельствует ее содержание. Она написана не в обычном, зло высмеивающем стиле этого жанра, а в доброжелательном тоне. В ней отмечаются все положительные качества Грибоедова и в лояльной форме рекомендуется не разрывать дружбу с Ермоловым.

Грузинская надпись, несомненно, относится к владельцу эпиграммы и восторженно приветствует его приезд в Тифлис («Радует Ваш приезд...»). Имеются предположения, что этим владельцем являлся М. П. Баратаев, Симбирский губернский предводитель дворянства, вместе с Грибоедовым находившийся в заключении по делу декабристов.¹⁹ В 1839 году он был назначен начальником Закавказского таможенного округа и переехал на жительство в Тифлис. Известный в свое время нумизмат,²⁰ Баратаев, несомненно, интересовался и автографами. Не принадлежит ли обращенное к нему приветствие перу поэта Николаза Мелитоновича Бараташвили? Дело в том, что оно перекликается с одной строфой его стихотворения «Могила царя Ираклия», посвященного тому же М. П. Баратаеву (перевод Бориса Пастернака):

Изгнанников теперешний возврат
Оказывает родине услугу.
Они назад с познаниями спешат,
Льды севера расплавив сердцем юга.²¹

Баратаев мог встретиться с Грибоедовым в Петербурге или на Кавказе в 1827—1828 годах и тогда же ознакомить его с интересующей нас эпиграммой. Датой ее создания, по-видимому, является время между возвращением драматурга в Тифлис (3 сентября 1826 года) и передачей Ермоловым командования отдельным Кавказским корпусом Паскевичу (28 марта 1827 года).

Таким образом, эпиграмма, приписываемая Грибоедову, на самом деле ему не принадлежит. Ее острое направлено против драматурга и отражает сложную обстановку, в которой он находился, возвратясь на Кавказ после освобождения из-под ареста по делу декабристов.

И. С. КРАСНОВ

ОШИБКА СОСТАВИТЕЛЕЙ

Поэтическая Лениниана пишется много лет, пополняется за счет новых произведений, тщательно отбирает и все лучшее, что, появившись однажды, оказалось впоследствии неучтенным и, попадая лишь сейчас в поэтические антологии, обретает свою вторую жизнь.

¹⁸ Грибоедову часто приписывались произведения, к которым он не имел никакого отношения. Его, например, считали автором: 1) письма в стихах М. Н. Загоскину («Ученые записки Ленинградского педагогического института им. Герцена», 1948, т. 67, стр. 79—82); 2) эпиграммы на Н. М. Карамзина («Русская старина», 1872, т. V, стр. 766); 3) стихотворения «В альбом NN» («Литературная Россия», 1967, № 31, 28 июля, стр. 24) и некоторых других произведений.

¹⁹ «Литературное наследство», т. 60, кн. 1, 1956, стр. 479.

²⁰ См.: М. П. Баратаев. Нумизматические факты Грузинского царства. СПб., 1844, 447 стр. с раз. паг.; 14 л. илл.

²¹ Николай Бараташвили. Стихотворения в переводе Бориса Пастернака. М., 1946, стр. 26.

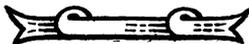
В книге Эдуарда Багрицкого «Стихотворения и поэмы» (Библиотека поэта. Большая серия. «Советский писатель», М.—Л., 1964) среди переводов поэта из Владимира Сосюры опубликовано стихотворение «Две тысячи назад звали б вас богом...». В примечаниях к тому (составление Е. П. Любаревой и С. А. Коваленко) указывается, что произведение публикуется впервые по рукописи ИМЛИ (стр. 546), и не делается никаких оговорок относительно авторства его, которое, таким образом, безоговорочно закрепляется за Владимиром Сосюрой.

На самом деле стихотворение, о котором здесь идет речь, написано не Владимиром Сосюрой, а одним из его современников, украинским поэтом Михаилом (Майком) Йогансенем (1895—1937), несет на себе все приметы его индивидуальной поэтической манеры, вошло в изданный им при жизни сборник «Доробок. Речі 1917—1923 рр.» (изд. «Червоний шлях», Київ, 1924, стр. 77), да и в наши дни опубликовано в книге «Поетична Ленініана. Вірші українських поетів про Леніна» («Радянський письменник», Київ, 1969, стр. 57), но в этом случае, разумеется, с указанием подлинного автора его.

Как произошла ошибка при атрибуции стихотворения, сейчас установить весьма трудно. Мог, конечно, допустить ее и сам Э. Багрицкий, случайно отнесший отобранный для перевода украинский оригинал к стихотворениям В. Сосюры, творчество которого много раз привлекало его внимание, но скорее всего ошибка вкралась по вине составителей и комментаторов издания.

Уточнение тем более необходимо, что, во-первых, читатель Эдуарда Багрицкого узнает, наконец, имя подлинного автора, стихотворение которого о Ленине русский поэт отобрал для перевода, а значит 'обогатит свои представления о творческих связях Багрицкого с всегда интересовавшей его украинской поэзией. Оно, во-вторых, позволяет пополнить список авторов, принимавших участие в создании поэтической Ленинианы, именем еще одного художника, который в год смерти Владимира Ильича сказал о нем свое, незаемное слово.

М. В. ЧЕРНЯКОВ



ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

А. А. ЗВОЗНИКОВ

ПОЭТИКА ПУШКИНА В СОВРЕМЕННЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ

Поэтика как наука о формах, видах, средствах и способах организации литературного произведения¹ всегда привлекала внимание пушкинистов. Однако в последние несколько десятилетий на фоне многочисленных и бесспорных достижений во всех областях пушкиноведения отставание в изучении поэтики Пушкина делается «все заметнее».²

В настоящем обзоре мы рассмотрим работы, посвященные пушкинской поэтике, которые появились в печати в последние пять лет (1970—1975). В эти годы возросло внимание литературоведов к проблемам художественной формы.

Усилившийся в последнее время интерес к поэтике Пушкина определяется стремлением исправить положение на одном из отстающих участков пушкиноведения, возродить лучшие традиции советских ученых, работавших в этой области. Мы имеем в виду В. Я. Брюсова, Ю. Н. Тынянова, Г. О. Винокура, В. М. Жирмунского, В. В. Виноградова, Б. В. Томашевского, М. М. Бахтина и других ученых, чьи фундаментальные труды служат прочной основой для современных исследователей художественной формы.

Мы рассмотрим, разумеется, далеко не все, что вышло в свет в обозначенный период, но лишь работы, наиболее интересные и значительные как по достигнутым результатам, так и по направлению научных поисков.

Обзор мы начнем с рассмотрения книги С. Г. Бочарова «Поэтика Пушкина».³ В книге объединены очерки, посвященные отдельным аспектам пушкинской поэтики. Все они различаются по способу проникновения в художественную структуру произведения. Этим вызвана необходимость хотя бы краткого рассмотрения каждого из очерков в отдельности.

В первом очерке рассматривается эволюция таких существенных для творчества Пушкина поэтических понятий, как «свобода» и «счастье». С. Бочаров прослеживает, как постепенно слово «свобода» из «термина-сигнала» с «заданным значением» и определенным кругом ассоциаций (стр. 8) становится собственно пушкинским словом, пушкинской «свободой», о которой говорил А. Блок в речи «О назначении поэта».⁴ Интересны соображения автора о многогранности и противоречивости пушкинского понятия «свободы» в поэзии последнего десятилетия, когда «свобода» в сознании поэта соотносится со «счастьем» или становится равной «счастью». Эта мысль отчетливо звучит в стихотворении «Из Пиндемонти»: «... для власти, для ливреп Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи... Вот счастье! вот права...»⁵ «Эта свобода и есть „счастье“», — тонко заметил Блок по поводу этого стихотворения.⁶

Собственно пушкинское понимание «свободы» и «счастья» отражает «ослож-

¹ М. Б. Храпченко, например, содержание термина «поэтика» раскрывает так: «... поэтику можно характеризовать как научную дисциплину, изучающую способы и средства художественного претворения, образного раскрытия жизни» (М. Б. Храпченко. Поэтика, стилистика, теория литературы. В кн.: Страницы истории русской литературы. Изд. «Наука», М., 1971, стр. 418).

² Ю. Н. Чумаков. Проблемы поэтики Пушкина. (Лирика, «Камешный гость», «Евгений Опегин»). Автореферат кандидатской диссертации. Саратов, 1970, стр. 1.

³ С. Г. Бочаров. Поэтика Пушкина. Очерки. Изд. «Наука», М., 1974. См. другие его работы по поэтике Пушкина: 1) Пушкин и Гоголь. («Станционный смотритель» и «Шинель»). В кн.: Проблемы типологии русского реализма. Изд. «Наука», М., 1969, стр. 210—240; 2) «Форма плана». (Некоторые вопросы поэтики Пушкина). «Вопросы литературы», 1967, № 12, стр. 115—136 (см. по поводу этой статьи полемическую заметку А. Макарова «Противоречий очень много... (К вопросам поэтики А. С. Пушкина)» — «Вопросы литературы», 1968, № 9, стр. 183—186); 3) О смысле «Гробовщика». (К проблеме интерпретации произведения). В кн.: Контекст. 1973. Изд. «Наука», М., 1974, стр. 196—230.

⁴ См.: Александр Блок, Собрание сочинений, т. VI, Гослитиздат, М.—Л., 1962, стр. 166.

⁵ Пушкин, Полное собрание сочинений, т. III, Изд. АН СССР, 1948, стр. 420.

⁶ Александр Блок, Собрание сочинений, т. VII, стр. 403.

ненный и углубленный опыт — одновременно жизненный и поэтический — позднего Пушкина», — заключает исследователь (стр. 23).

С. Бочаров рассмотрел употребление слов «свобода» и «счастье» лишь в контексте некоторых пушкинских произведений. Дальнейшее исследование этой интересной темы по всем пушкинским текстам — дело будущего.

Второй очерк посвящен анализу стилистического мира «Евгения Онегина». С. Бочаров полагает, что пушкинский набросок статьи «О прозе» (1822), где иносказательно к способу выражения противопоставляется простое ясное слово (ср. в заметке: «Зачем просто не сказать...»;⁷ курсив мой, — А. З.), можно рассматривать как «своего рода теоретическую предпосылку стилистических построений „Онегина“ — и прежде всего его первой главы» (стр. 26). Исследователь справедливо выделяет в стилистическом мире первой главы романа две стилевые системы, которые соответствуют изображению двух полюсов петербургского мира: на одном из них — Онегин, на другом — персонажи 35-й строфы (купец, разносчик и пр.). Это разные стилистические реальности, одну из которых характеризует блестящая перифраза («забав и роскоши дитя»), «изысканность тонких выражений» в духе карамзинской прозы, другую — простое и прямое, «голое» слово («встает купец, идет разносчик»). Так в первой главе «Евгения Онегина» отразились простая действительность, и именно русская действительность, и простые способы выражения, простой язык. Стилистический анализ изображения двух миров подтверждает мысль Н. Полевого, высказанную им еще во время спора о народности первой главы романа: «... кто вполне изобразил Петербург, тот разве не изобразил народности?»⁸

Заслуживают внимания соображения С. Бочарова о переклещиваниях повествования в «Евгении Онегине» из «идеального» мира (мира героя) в «реальный» мир (мир автора и читателя). Стилистические «переводы» с одного языка на другой «снимают» иллюзии и фантазии («элегические затеи») героев, воссоздают реальную действительность. «Пушкинская ирония раздевает действительность до „простой основы“», — уточняет автор (стр. 89).

Исследование стилистического мира «Евгения Онегина» С. Г. Бочаровым глубже раскрывает содержание романа и позволяет по-новому взглянуть на некоторые «традиционные» вопросы пушкиноведения. Рассматривая стилистическое строение «Евгения Онегина», автор предпринял попытку показать, как «в лоне романа в стихах зарождается проза» (стр. 107). Этот вопрос требует более углубленного освещения, здесь же С. Бочаров остановился на некоторых существенных аспектах его решения.

Движению Пушкина к прозе «сопутствовала своеобразная „теория прозы“, рассеянная не только в статьях и заметках (а также письмах), но и в самих стихах» (стр. 105). «... Пушкин вплотную занялся прозой не раньше, чем вполне осознал, что она должна собой представлять и каков ее характер и цели», — писал А. Лажнев.⁹

Развитие Пушкина-поэта и Пушкина-прозаика происходило как целостный процесс. В пушкиноведении постоянно подчеркивается необходимость рассмотрения пушкинской поэзии и прозы в их неразрывном единстве, однако соотношение между стихотворной и прозаической системами стиля Пушкина еще недостаточно изучено и лишь в последнее время стало привлекать внимание исследователей.¹⁰

В разделе книги «Поэтика Пушкина», посвященном повествованию в прозе, С. Бочаров высказал ряд интересных положений и наблюдений.

Становление пушкинской повествовательной манеры в прозе С. Бочаров рассматривает как процесс формирования «образа автора», отличного от «мира „я“» в поэзии, в частности в «Евгении Онегине». «После романа в стихах „смиренная проза“ начинается с отказа от единого всеобъемлющего авторского „я“... проза Пушкина наполняется голосами от разных „я“ других и чужих» (стр. 110), — пишет Бочаров о незавершенных произведениях Пушкина. В «Повестях Белкина» «звучащий мир многих и разных „я“... уже обобщен и охвачен единством лица» (стр. 111). Автор книги ставит своей задачей проследить становление пушкинской манеры «безличного» повествования «в третьем лице».

Объектом исследования незавершенной пушкинской прозы С. Бочаров избирает роман об арапе Петра Великого. Он предпринял попытку объяснить в плане поэтики причины незавершенности этого пушкинского замысла.¹¹

⁷ Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XI, стр. 18.

⁸ «Московский телеграф», 1825, № 15, Особое приложение, стр. 11.

⁹ А. Лажнев. Проза Пушкина. Опыт стилистического исследования. Изд. 2-е, изд. «Художественная литература», М., 1966, стр. 20.

¹⁰ Проблема соотношения прозы и поэзии Пушкина посвящена докторская диссертация Л. С. Сидякова «Проза и поэзия Пушкина. Соотношение и взаимодействие» (Тарту, 1975). Проза и поэзия Пушкина рассматриваются в ней как две соотносимые и взаимообусловленные системы, имеющие общие тенденции развития, которые проявляются во взаимопреходности тем, сюжетов, характеров.

¹¹ Пушкинисты неоднократно обращались к решению этого вопроса. См., например: Г. А. Лапкина. История создания «Арапа Петра Великого». В кн.:

По мнению исследователя, «проблема повествования „от автора“, которое бы объединило весь материал» романа, «сделалась камнем преткновения в работе над замыслом» (стр. 115). П. В. Анненков в свое время заметил, что Пушкин в первом опыте художественной прозы нашел «свой оригинальный стиль».¹² С. Бочаров, соглашаясь с тем, что тон и стиль повествования в первых главах «Арапа Петра Великого» предстают «совершенно сложившимися», полагает, что «позиция автора-повествователя и структура повествования для большой эпической формы, исторического романа, по-видимому, не сложились» (стр. 116). «Повествование, — уточняет далее автор, — оказывается композиционной задачей в большей мере, нежели стиль» (там же). В связи с этим замечанием исследователя отметим, что углубленного рассмотрения заслуживает и другая его мысль об особенностях завершенной пушкинской прозы и прежде всего таких главных ее произведений, как «Повесть Белкина», «Пиковая дама», «Капитанская дочка», в которых «завершенность, единство обретоно . . . особым композиционным решением» (стр. 115). Эти произведения имеют свои особенности в строении текста, определяются другим соотношением позиций автора и героя, характеризуются иным соотношением типов речи, синтезируемых в «образе автора», чем незавершенные прозаические опыты Пушкина.

Обратим внимание на одну мысль, высказанную исследователем в примечании, весьма существенную для решения сложного вопроса пушкинской поэтики. В этом примечании (стр. 126) С. Бочаров констатирует факт, что вопрос о сентенциях Гринева, являющийся одной из важнейших проблем поэтики пушкинской прозы, до сих пор «удовлетворительно не разрешен», «не выяснено, в какой степени они принадлежат Гриневу-мемуаристу и в какой являются прямым выражением взглядов автора». Исследователь, к сожалению, обходит этот вопрос, столь полно соответствующий проблематике книги о поэтике Пушкина. Он ограничивается предположением, что при решении этой проблемы «исключительное значение» имеет предложенный М. М. Бахтиным подход к стилистике прозаического слова.¹³ По мнению С. Бочарова, «в этом аспекте поэтики прозаического слова *только и может быть* (курсив мой, — А. З.) разрешен вопрос о смысле гриневско-пушкинских высказываний о „русском бунте“». Не отрицая возможности такого подхода к этой проблеме, заметим тем не менее, что решение ее только в плане поэтики, вне вопросов мировоззрения Пушкина 1830-х годов и его отношения к крестьянскому восстанию, не может быть плодотворно.

Очерк «Пушкин и Белкин» посвящен анализу композиционной функции «автора» Белкина.

Проблема Белкина — одна из наиболее значительных в поэтике пушкинской прозы. Создавались ли повести как «повести Белкина» или были только приписаны ему задним числом? Связан ли «автор» Белкин со «своими» повестями необходимой внутренней связью или связь эта внешняя, случайная? Есть ли Иван Петрович Белкин реальная значимая величина, есть ли это сущностная фигура в творчестве Пушкина или же это некая мнимая величина, не имеющая важного значения? Все эти вопросы, составляющие «проблему Белкина» в пушкиноведении, сформулированную еще «Сестрой пчелой» в известном вопросе: «к чему Белкин?», — находятся в центре внимания С. Г. Бочарова.

Структура «образа автора» в «Повестях Белкина» составляет главный предмет исследования. С. Бочаров стремится выяснить композиционную функцию «автора» Белкина. По его мнению, «эта композиционная функция индивидуализирована и воплощена как „лицо“ и „характер“». «Определение меры этого воплощения и этой индивидуализации и составляет проблему Белкина» (стр. 139). С. Бочаров во многом продолжает исследовать воссозданную В. В. Виноградовым в книге «Стиль Пушкина» сложную картину взаимосвязи и взаимодействия в стиле произведения «образа автора» и «героев». «У Пушкина граница между автором и героями подвижна. Она меняется в структуре повествования. „Автор“ в стиле Пушкина даже тогда, когда он не пазван.. имманентен изображаемому миру, реалистически рисует этот мир в свете его социально-языкового самоопределения и тем сближается

Пушкин. Исследования и материалы, т. II. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 293—309 (здесь дан свод различных точек зрения на причины незавершенности романа); В. Д. Сквозников. Стиль Пушкина. В кн.: Теория литературы. Изд. «Наука», М., 1965, стр. 74; Н. Н. Петрунина. Пушкин и Загоскин. («Капитанская дочка» и «Юрий Милославский»). «Русская литература», 1972, № 4, стр. 112; С. Л. Абрамович. К вопросу о становлении повествовательной прозы Пушкина (почему остался незавершенным «Арап Петра Великого»). «Русская литература», 1974, № 2, стр. 54—73.

¹² П. В. Анненков. Материалы для биографии Александра Сергеевича Пушкина. В кн.: Сочинения Пушкина, т. I, СПб., 1855, стр. 200.

¹³ Суть этого подхода заключается в том, что прозаик располагает чужие «слова» и формы на разных дистанциях от последнего интенционального центра. Язык прозаика располагается по степеням большей или меньшей близости к автору и его последней смысловой инстанции» (М. Бахтин. Слово в поэзии и в прозе. «Вопросы литературы», 1972, № 6, стр. 84).

со своими „героями“. Но он не сливается с ними и не растворяет их в себе... Он как бы колеблется между разными сознаниями образов героев и в то же время идеологически отрешен от них всех, становясь к ним в противоречивые отношения, меняя в движении сюжета их оценку. Субъективные перегородки, наслоения оказываются в языке Пушкина настолько сложными, что они понимаются как объективные свойства самой изображаемой действительности. Субъект повествования у Пушкина становится формой внутреннего раскрытия и идейного осмысления исторической действительности.¹⁴ Образ автора, уточнит позже В. В. Виноградов, есть «концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем рассказчиком или рассказчицами и через них являющееся идейно-стилистическим средоточием, фокусом целого».¹⁵ Мы привели пространные выдержки из работ В. В. Виноградова для того, чтобы уточнить основное направление исследования С. Г. Бочарова.

С. Бочаров, рассматривая роль Белкина во внутреннем строении повестей, приходит к выводу, что «белкинский образ посредничает между автором и миром живых эмпирических лиц (персонажей и простых бытовых рассказчиков повестей)» и в своей «богатой неопределенности» «объединяет ту и другую повествовательную инстанцию — Пушкина и прозаический мир с его простыми повествователями. Такова довольно сложная авторская композиция „простой“ пушкинской прозы» (стр. 145).

Далее С. Бочаров развивает мысль об отличии рассказчика Белкина от рассказчика более обычного типа, «чья точка зрения и слово которого существенно не отличаются от точки зрения и слова самого автора» (стр. 145). Белкин же, справедливо отмечает исследователь, «замещает настоящего автора повестей не как рассказчик, но именно как вымышленный автор. Как автор, а не рассказчик он создан Пушкиным. Белкин — не воплощенный рассказчик — фигура, более характерная для послепушкинской прозы, — но... повествовательная среда, объединившая повествователя с миром его повествования, — таков вывод С. Бочарова (стр. 147).

Говоря о сказе у Пушкина-прозаика, исследователю следовало бы акцентировать внимание на том обстоятельстве, что одним из аспектов проблемы сказа является проблема национального своеобразия произведения, в художественной ткани которого сливаются авторское повествование и речь героя. Именно это слияние двух «литературных ипостасей» (В. В. Виноградов) определяет национальную особенность стиля писателя. Однако проблема национального своеобразия стиля, воплощение в поэтике произведения национально-образного мышления героев и прежде всего самого писателя все еще остается малоизученной и «труднодоступной» для литературоведов. В связи с этим здесь уместно будет отметить некоторые существенные аспекты поэтики пушкинской прозы, такие, например, как «летописность» и своеобразную «сказочность»¹⁶ повествовательной манеры Пушкина-прозаика. Косвенно этого вопроса касается С. Бочаров при рассмотрении повествования Белкина (стр. 153 и сл.).

Тема «летописного стиля XIX века» в том виде, как она была поставлена Б. М. Эйхенбаумом,¹⁷ может быть расширена изучением исторического стиля Пушкина-прозаика. До сих пор не получили развития некоторые глубокие замечания В. В. Виноградова о стиле пушкинской прозы. «В понимании Пушкина, — писал ученый, — исторический стиль близок к простой „летописной“ записи основных и наиболее характерных событий или к скупым и лаконическим наброскам дневника, хроники, которые являются как бы экстрактом из множества наблюдений,

¹⁴ В. В. Виноградов. *Стиль Пушкина*. Гослитиздат, М., 1941, стр. 535.

¹⁵ В. В. Виноградов. *О теории художественной речи*. Изд. «Высшая школа», М., 1971, стр. 118. Отметим здесь, что интерес современного литературоведения к проблеме «образа автора» оказался чрезвычайно полезным и для пушкиноведения. Л. С. Сидяков высказал мысль о перспективности сравнительного изучения критико-публицистической и художественной прозы Пушкина, поскольку «в построении художественного образа и стилистике этих статей немало общего с беллетристическими произведениями Пушкина-прозаика рубежа 1830-х годов». Он считает, что на этом пути возможен ответ на вопрос о функции образа Белкина как «автора» «Повестей Белкина» и «Истории села Горюхина» (Л. С. Сидяков. *Пушкинская проза и задачи ее изучения*. «Известия АН СССР», серия литературы и языка, 1975, № 5, стр. 421).

¹⁶ О «сказочности» «Капитанской дочки» см., например: Марина Цветаева. *Пушкин и Пугачев*. «Вопросы литературы», 1965, № 8, стр. 177—178; Виктор Шкловский. *Собрание сочинений в трех томах*, т. III, изд. «Художественная литература», М., 1974, стр. 656—658; В. Д. Сквозников. *Стиль Пушкина*, стр. 81; И. П. Смирнов. *От сказки к роману*. В кн.: *История жанров в русской литературе X—XVII вв.* Изд. «Наука», Л., 1972, стр. 284—320 (ТОДРЛ, т. XXVII).

¹⁷ Б. М. Эйхенбаум. *Черты летописного стиля в литературе XIX в.* ТОДРЛ, т. XIV, Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 545—550.

как бы сгущенным отражением широкой картины. В этом отношении показателен интерес Пушкина к безыскусственным запискам, мемуарам и тому подобной бытовой словесности, к своеобразным историческим документам.¹⁸

Вопрос об историческом стиле Пушкина-прозаика тесно связан как с проблемой сказа, так и с проблемой «образа автора». Летописность пушкинского прозаического стиля проявляется в близости авторского и народного взгляда на изображаемые события. Повествовательная манера Пушкина-прозаика противостояла обычной беллетристике, включавшей в себя элементы некоторой «недостоверности» рассказа, его «выдуманности». Пушкин, избирая форму «мемуаров», «семейной хроники», стремился придать изложению достоверность, свойственную подлинному свидетельству очевидца — автора «летописи», мемуаров.¹⁹ Все эти вопросы имеют важное значение в изучении поэтики пушкинской прозы. Их углубленное исследование необходимо для уяснения новаторства Пушкина-прозаика и разнообразия его реалистического художественного метода.

Представляются весьма существенными те положения историко-литературного плана, которые С. Г. Бочаров высказал в связи с характеристикой концепции Ап. Григорьева о значении Белкина в пушкинском творчестве (стр. 132—140). Исследователь освобождает идею Ап. Григорьева от ее истолкования Н. Н. Страховым.²⁰ По Страхову, комментирующему григорьевское понимание Белкина, «смирный тип есть как бы элементарная, простейшая форма нашего народного типа».²¹ По Григорьеву, «народное наше, типическое» — не в «смирном» начале как таковом, но в *двойственности* «страстного» и «смирного» начал и во *внутренней* их борьбе в народном характере. Начало русское, «как всякое живое начало, — двойственно, т. е. имеет две силы: стремительную и осаживающую».²²

Григорьевская интерпретация Белкина, заключает С. Бочаров, далеко вышла за рамки истолкования этого образа у Пушкина. Ап. Григорьев «развил и продолжил это пушкинское „начало“ и проецировал его в послепушкинскую историю литературы» (стр. 138).

В последнем очерке — о «Пиковой даме» — С. Бочаров характеризует завершенный образец непосредственно авторского повествования «в третьем лице», к которому Пушкин вновь обращается после «Арапа Петра Великого». Исследователь указывает на отличие этого нового повествования от первого опыта. Он уточняет и развивает мысль А. В. Чичерина о том, что «внутренняя форма „Пиковой дамы“ в духе романа, но во внешней форме роман не осуществлен».²³ Повествование от автора в «Пиковой даме», которая расценивалась Белинским не как повесть, а как «мастерской рассказ», по мнению С. Бочарова, сближается с повествованием «от рассказчиков» в «Повестях Белкина». И это общее с белкинской прозой отличает авторское повествование «Пиковой дамы» от авторского повествования «Арапа Петра Великого», которое «должно было соответствовать внутренней и внешней форме романа (исторического романа), совмещающего „государственный“ кругозор, исторический „очерк“ и „общий план“» (стр. 190).

Нуждается в дальнейшем обосновании утверждение С. Бочарова о жанровой природе «Капитанской дочки». Вопрос о том, чем считать «Капитанскую дочку» — романом или повестью, до сих пор не решен в пушкиноведении однозначно. Одни литературоведы вслед за Пушкиным («Роман мой основан на предании, некогда слышанном мною...») ²⁴ говорят о романной основе «Капитанской дочки», другие по традиции, вслед за Белинским, называют ее повестью.²⁵ Решению этой проблемы будет способствовать изучение поэтики повествовательной структуры «Капитанской дочки». По мнению С. Бочарова, Пушкин не написал романа по той причине, что «сама структура его объективного повествования в третьем лице не была, так сказать, „романной“» (стр. 191). Заслуживает внимания в этом плане мысль иссле-

¹⁸ В. В. Випоградов. Стиль Пушкина, стр. 523.

¹⁹ Некоторые аспекты этой темы затронуты И. М. Тойбиным в статье «О „Капитанской дочке“ Пушкина. (К проблеме национального своеобразия)» (в кн.: Вопросы литературы. Курск, 1972, стр. 116—138 («Ученые записки Курского гос. педагогического института», т. 94)).

²⁰ О необходимости пересмотра упрощенных характеристик истолкования образа Белкина у Ап. Григорьева выступает в ряде своих работ Б. Ф. Егоров (см., например: «Ученые записки Тартуского гос. университета», вып. 104, 1961, стр. 64). На этот факт указывалось и в книге «Пушкин. Итоги и проблемы изучения» (изд. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 69).

²¹ Сочинения Аполлона Григорьева, т. I, изд. Н. Н. Страхова, СПб., 1876, стр. VI.

²² Аполлон Александрович Григорьев. Материалы для биографии. Под редакцией Влад. Княжнина. Пгр., 1917, стр. 188.

²³ А. В. Чичерин. Идеи и стиль. «Советский писатель», М., 1965, стр. 130

²⁴ Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XVI, стр. 177.

²⁵ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII, Изд. АН СССР. М., 1955, стр. 577.

дователя о том, что «„внутренняя форма романа“ все-таки остается и здесь именно „внутренней“ формой; „внешне“ роман недаром оформлен как повесть Гринёва» (стр. 190).

Заключая рассмотрение некоторых основных тем и проблем, освещаемых С. Г. Бочаровым, отметим, что его книга «Поэтика Пушкина» демонстрирует значительные успехи современного литературоведения в рассмотрении художественной формы пушкинских произведений. В то же время в ней есть и недочеты, которые во многом обусловлены современным состоянием изучения поэтики и прежде всего недостаточно четким пониманием ее границ. С. Бочаров, например, не проводит принципиального различия между поэтикой и стилистикой. Книге недостает введения, в котором автор изложил бы собственное отношение к спорным вопросам изучения поэтики. Здесь уместно будет сделать несколько замечаний относительно языка рецензируемой книги, который отличается излишней усложненностью, содержит не всегда оправданные окказионализмы и недостаточно точную терминологию. В связи с этим хочется привести замечание Гоголя из письма к С. Т. Аксакову (1844) о том, что филологические исследования «требуют необыкновенной ясности слога».²⁶

В целом же книга С. Г. Бочарова представляет собой ценное исследование, раскрывающее некоторые законы внутреннего строения произведений Пушкина-поэта и Пушкина-прозаика.

Примером плодотворного синтеза лингвистического анализа текста с литературоведческим изучением поэтики могут служить некоторые современные исследования, например работы В. В. Одинцова²⁷ и Н. И. Михайловой.²⁸

К рассмотрению диалога В. В. Одинцов подходит и как лингвист, и как литературовед. Он справедливо считает изучение диалога одной из важнейших задач поэтики пушкинской прозы, ссылаясь на замечание В. В. Виноградова о том, что «без анализа пушкинского диалога трудно понять происшедшую в 30-х гг. реформу литературно-языковой характеристики».²⁹ Именно в диалоге проявилась живая естественность пушкинских характеров. Исследователь анализирует прозаические формы пушкинского диалога, отмеченные В. В. Виноградовым, «композиционные законы сцеплений словесных рядов», «тенденции внутренней динамики слов, своеобразии семантики и синтактики».³⁰ В. Одинцов справедливо считает, что углубленное рассмотрение диалога у Пушкина позволит показать, каким образом создается у читателя впечатление живой народной речи при довольно ограниченном включении в диалог разговорно-просторечных элементов и как, с помощью каких приемов и средств Пушкину удается дифференцировать речь своих героев.³¹ Последняя задача представляется существенной для изучения поэтики пушкинской прозы, формирования средств и способов речевой индивидуализации.

В статье «Принципы построения пушкинского диалога» В. В. Одинцов рассматривает два типа диалога. По мнению исследователя, Пушкин использует иллюстративно-повествовательный диалог лишь для введения народно-разговорной речи, не укладывающейся в рамки авторской стилиевой манеры (диалог с мужиком в «Метели», с бабой в «Станционном смотрителе», речь Акулины в «Барышне-крестьянке»). Этот диалог не играет заметной роли в композиции повести. Второй тип диалога, характерологический, — достижение новой художественной манеры Пушкина. Его особенность заключается в том, что он «становится композиционно-стилистическим центром повести, так или иначе включается в действие, в художественное движение».³² В анализе структуры диалога второго типа привлекает внимание характеристика его двуплановости, которая проявляется в столкновении разных точек зрения, разных сознаний. На двуплановость пушкинского диалога, в частности в «Модарте и Сальери», указывал в свое время С. М. Бонди: «Все время мы видим, как сквозь простой и прямой смысл реплик просвечивает другой, более глубокий психологический план, как подлинные скрытые желания, чувства и мысли

²⁶ Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. XII, Изд. АН СССР, 1952, стр. 408.

²⁷ В. В. Одинцов. 1) Диалог у Пушкина. «Известия АН СССР», серия литературы и языка, 1966, № 5, стр. 410—417; 2) Принципы построения пушкинского диалога. «Известия АН СССР», серия литературы и языка, 1974, № 3, стр. 275—278.

²⁸ Н. И. Михайлова. Повествовательная структура «Пиковой дамы» (к изучению типов повествования в прозе А. С. Пушкина). «Вестник Московского университета», филология, 1974, № 3, стр. 10—19.

²⁹ В. В. Виноградов. Стил «Пиковой дамы». В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, 2. Изд. АН СССР, М.—Л., 1936, стр. 118.

³⁰ В. В. Виноградов. О языке художественной прозы. ГИЗ, М.—Л., 1930, стр. 36.

³¹ В. В. Одинцов. Диалог у Пушкина. Автореферат кандидатской диссертации. М., 1967, стр. 4.

³² В. В. Одинцов. Принципы построения пушкинского диалога, стр. 276.

говорящих образуют как бы второй диалог, сопровождающий речи, ведущиеся вслух».³³

На основании своего анализа В. В. Одинцов сделал справедливый вывод о том, что в прозе Пушкина впервые в русской литературе появляется характерологическая естественность диалога. Представляется интересной и плодотворной мысль автора о том, что естественность эта создавалась не столько включением живого народного языка, сколько новой, особой организацией составляющих диалог реплик, их структурно-семантическим взаимодействием. Следует, однако, уточнить эту мысль исследователя. Говоря о естественности диалога, столь необходимого для создания ярких реалистических характеров, важно помнить об одной отличительной особенности использования разговорной речи в пушкинской прозе. Пушкин стремился воспроизвести не диалектизмы, не фонетические черты народной речи, а ее глубинные качества — синтаксический, ритмико-интонационный, образный строй, отражающие особенности мышления русского человека. Современников Пушкина восхищала смелость, с какой он позволил своим героям объясняться не стройными германизированными периодами, а простыми обрывочными фразами, полными умолчаний, подразумеваемых, намеков.³⁴

В статье Н. И. Михайловой «Повествовательная структура „Пиковой дамы“» намечаются пути создания типологии прозаического повествования у Пушкина. В основу типологии автор кладет принципы организации текста относительно рассказчика и рассматривает повествование в связи со всеми элементами структуры художественного произведения: идейно-тематическим содержанием, образной системой, композицией, языком (речевым стилем). Основная задача исследования заключается в попытке определить характер взаимодействия рассказчика и персонажей в «Пиковой даме», их роль в организации повествования, выявить принципы построения образов главных героев в художественной системе повести.

Во времени написания «Пиковой дамы» (1833) Пушкин разработал два типа повествования: первый — от лица рассказчика-героя произведения («Роман в письмах», отрывок «Участь моя решена, я женюсь», «Повести Белкина», «История села Горюхина», «Рославлев») и второй — от лица условного повествователя, не персонафицированного и не являющегося действующим лицом произведения («Арап Петра Великого», отрывок «Надилька», «На углу маленькой площади», «Гости съезжались на дачу», «Дубровский», «Роман на Кавказских водах»). Первоначально (в черновом варианте) «Пиковая дама» писалась как рассказ от первого лица, в окончателном варианте рассказчик заменен условным повествователем. Н. И. Михайлова убедительно раскрывает причины, побудившие Пушкина изменить форму повествования «Пиковой дамы». Она считает, что Пушкин стремился дать изображение явлений действительности с разных точек зрения (а не с одной, как это возможно при повествовании от лица рассказчика).³⁵ «Повествование от лица условного повествователя дает возможность включить точки зрения персонажей, не превращая их для этого в рассказчиков. Смена точек зрения³⁶ создает в произве-

³³ С. Бонди. Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX века. В кн.: Пушкин — родоначальник новой русской литературы. Изд. АН СССР, М.—Л., 1941, стр. 404—405.

³⁴ См. об этом подробнее в нашей статье «Особенности изображения русского национального характера в прозе Пушкина» («Капитанская дочка») («Русская литература», 1976, № 1, стр. 126 и сл.).

³⁵ Рассмотрению «объективности» авторской позиции в «Пиковой даме» посвящена статья Н. Д. Тамарченко «О поэтике „Пиковой дамы“ А. С. Пушкина» в кн.: Вопросы теории и истории литературы. Казань, 1971, стр. 45—62 («Ученые записки Казанского гос. педагогического института», вып. 72). Заметим по поводу этой статьи, что далеко не всегда в работах о поэтике рассматриваются вопросы, действительно к ней относящиеся. Нередки случаи появления в печати статей историко-литературного характера, авторы которых безосновательно считают, что в них освещаются те или иные проблемы поэтики. Такого рода статьи порождены недостаточно четким пониманием границ и предмета поэтики. Совсем иные причины обуславливают включение в работы историко-литературного плана тонких и интересных наблюдений над поэтикой пушкинской поэзии и прозы. Здесь ощущается стремление литературоведов дать более глубокий анализ художественного произведения.

³⁶ Основы исследования проблемы «точки зрения» по отношению к художественной литературе заложены работами М. М. Бахтина, В. П. Волошинова, В. В. Виноградова, Г. А. Гуковского. Определение понятия «точки зрения» и обстоятельное освещение этой проблемы дано в книге Б. А. Успенского «Поэтика композиции» (изд. «Искусство», М., 1970). Автор рассматривает «точку зрения» в психологическом плане, в плане пространственно-временной позиции лица, производящего описание событий, в лингвистическом плане (как например явление «песочленно-прямой речи») и т. д. См. также: Ю. М. Лотман. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста. Тарту, 1975, стр. 42—56; А. П. Чудаков. Поэтика Чехова. Изд. «Наука», М., 1974.

дени многокрасочное, многоголосое, объемное изображение действительности», — заключает Н. Михайлова.³⁷

Интересно рассматривает Н. Михайлова пространство и время в «Пиковой даме», анализирует приемы изображения движения героев в пространстве и их бытия во времени. Пространство и время как категории поэтики сравнительно недавно стали предметом научного исследования.³⁸ Сегодня это одна из актуальных проблем поэтики Пушкина.³⁹

К рассмотренному выше кругу проблем поэтики Пушкина примыкает содержательная статья Ю. М. Лотмана «К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина (проблема авторских примечаний к тексту)».⁴⁰ Существенным признаком диалогической структуры повествования исследователь считает «смену точек зрения». Он подчеркивает, что реалистические произведения Пушкина «строятся по системе диалога и полилога на уровне стиля, лексико-семантических систем, жанровых моделей и интонаций («Евгений Онегин») или идеологических концепций («Капитанская дочка»)» (стр. 103). Романтические же поэмы хотя и тяготеют к лирическому монологу, тем не менее далеки, по мнению исследователя, от монолога: спонтанный диалогизм южных поэм Пушкина выделяет их из общей картины литературы романтизма. В статье освещается проблема соотношения стихотворного текста поэм и прозаического (предисловий и примечаний к ним). Пушкинские поэмы легко разделяются на две группы: снабженные примечаниями, т. е. построенные как сочетание стихотворного и прозаического текста, и лишённые примечаний. Во второй группе находятся поэмы с ярко выраженными новеллистическими сюжетами («Граф Нулин», «Домик в Коломне», «Цыгань», «Анджело», «Гавриилиада»). «... Чем полифоничнее («прозаичнее») самый текст стихотворной части поэмы, тем меньшую роль играют в ней прозаические добавления», — пишет Ю. М. Лотман (стр. 104). Южные романтические одностопные поэмы Пушкин включал в сложное архитектурное целое, разрабатывая для поэтического текста раму из предисловия и примечаний (или прозаического послесловия, как в «Бахчисарайском фонтане», где дана «Выписка из путешествия по Тавриде» И. М. Муравьева-Апостола; к третьему изданию поэмы (1830) Пушкин добавил «Отрывок из письма» — несколько страниц *своей прозы*). «Диалогизм стиха и прозы, — заключает Ю. М. Лотман, — составляет одну из существенных сторон текстообразующего напряжения на всем протяжении творчества Пушкина» (стр. 110).⁴¹

В последние годы появились работы, посвященные отдельным аспектам поэтики Пушкина, дающие возможность ярче раскрыть своеобразие пушкинского стиха как словесно-художественной структуры, увидеть мастерство пушкинской композиции, его новаторство в области сюжета. Новаторство Пушкина-прозаика — одна из успешно исследуемых тем в современном литературоведении. На своеобразие поэтики пушкинской прозы обращали внимание Л. Толстой и Достоевский. На перевоплощение замыслов, тем и сюжетов Пушкина в творчестве Достоевского справедливо указывал Б. М. Эйхенбаум.⁴²

³⁷ Н. И. Михайлова. Повествовательная структура «Пиковой дамы», стр. 12.

³⁸ См. о художественном пространстве и времени в литературе: Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Изд. «Художественная литература», Л., 1971, стр. 232—404; Г. М. Фридляндер. Поэтика русского реализма. Очерки о русской литературе XIX века. Изд. «Наука», Л., 1971, стр. 124—138; Б. А. Успенский. Поэтика композиции, стр. 77—108; Ю. М. Лотман. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя. В кн.: Труды по русской и славянской филологии. XI. Литературоведение. «Ученые записки Тартуского гос. университета», вып. 209, 1968, стр. 5—50; М. Бахтин. Время и пространство в романе. «Вопросы литературы», 1974, № 3, стр. 133—179; Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Изд. «Наука», Л., 1974; Н. К. Гей 1) Художественность литературы. Поэтика. Стиль. Изд. «Наука», М., 1975, стр. 252—282; 2) Время и пространство в структуре произведения. В кн.: Контекст. 1974. Изд. «Наука», М., 1975, стр. 213—228.

³⁹ См., например: П. Аптокольский. Образ времени в поэзии Пушкина. (Заметки и наблюдения). В кн.: В мире Пушкина. Сборник статей. «Советский писатель», М., 1974, стр. 7—62; А. В. Чичерин. Ритм образа. Стилистические проблемы. «Советский писатель», М., 1972, стр. 224—235; Н. С. Поспелов. Из наблюдений над синтаксическим строем романа «Евгений Онегин». (О смене временных планов и средствах его выражения в пушкинских описаниях). В кн.: Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти академика В. В. Виноградова. Изд. «Наука», Л., 1971, стр. 141—146; М. Лазукова. Время в романе «Евгений Онегин». «Литература в школе», 1974, № 2, стр. 7—15.

⁴⁰ В кн.: Пушкин и его современники. Псков, 1970, стр. 101—110.

⁴¹ См. также: Ю. М. Лотман. Посвящение «Полтавы» (текст, функция). В кн.: Проблемы пушкиноведения. Л., 1975, стр. 40—54.

⁴² Б. Эйхенбаум. О прозе. Изд. «Художественная литература», Л., 1969, стр. 167.

Особенностям поэтики сюжета Пушкина, новаторству форм сюжетостроения посвящена статья Ю. Селезнева, содержащая ряд свежих наблюдений.⁴³ Автор развивает указанный выше тезис Эйхенбаума и отмечает, что пушкинские формы композиционно-сюжетных построений позволяли ему «не быть „открытым“ судьей или адвокатом, спрятать свой „указующий перст“» (стр. 415). Этот принцип сюжетного построения станет важнейшим у Достоевского. Вспомним его слова: «Во всем... привычки видеть рожу сочинителя; я же моей не показывал».⁴⁴ Заслуживает углубленной разработки соображение Ю. Селезнева об «открытом» сюжете у Пушкина. «... Сюжет у него (Пушкина, — А. З.) становится средством и формой художественного исследования проблемы. Он, стремится не к завершающей развязке-ответу, его основная функция — создание художественной перспективы, открытой в будущее». И далее: «Сюжет теперь предполагает не готовый „ответ“, а такое построение, которое направляет сознание читателя на самостоятельное открытие „ответа“» (стр. 415—416).

Д. К. Мотольская и К. И. Соколова в статье «К вопросу о композиции лирического стихотворения. (На материале лирики А. С. Пушкина 1830-х гг.)»⁴⁵ обратились к одному из малоизученных аспектов литературоведческих исследований. Основываясь на наблюдениях над пушкинской лирикой, авторы вносят ряд существенных коррективов в понимание композиции лирического стихотворения. Интересный и тонкий анализ пушкинского стихотворения «Не дай мне бог сойти с ума» является практическим применением их собственных теоретических построений и позволяет сделать некоторые выводы относительно композиции лирического стихотворения в целом.

В последние годы в литературоведении возрос интерес к анализу отдельного произведения, рассматриваемого в органическом единстве содержания и формы. Обращение к такого рода исследованиям, в частности пушкинских стихотворений, объясняется стремлением литературоведов к углубленному рассмотрению всего богатства внутренних (внутритекстовых) значений и связей произведения, которое не всегда возможно в обычном историко-литературном или теоретическом труде.⁴⁶ В последнее время появилось немало работ, которые посвящены тщательному анализу отдельных элементов поэтики Пушкина и собственно пушкинских поэтических формул, «нервных узлов» произведения, «прикосновение к которым будит в нас ряды определенных образов».⁴⁷ В ряде исследований ставятся и освещаются вопросы образной и смысловой экспрессивности пушкинского слова.

«Бездна пространства» — этим гоголевским поэтическим образом назвал Д. Д. Благой статью о лаконизме творчества Пушкина.⁴⁸ Эта статья — своеобразная расшифровка гоголевского замечания о пушкинском творчестве: «Слов немного, но они так точны, что обозначают все. В каждом слове бездна пространства; каждое слово необъятно, как поэт».⁴⁹ Пушкинский лаконизм выражается не только в том, что «слов немного», но и, как это ни парадоксально, в отсутствии слов. Д. Д. Благой, рассмотрев различные виды этого «отсутствия» как намеренный художественный прием Пушкина, убедительно показал широкое использование поэтом фрагментарности и «недосказанности».

⁴³ Ю. Селезнев. Проза Пушкина и развитие русской литературы. (К поэтике сюжета). В кн.: В мире Пушкина, стр. 413—446.

⁴⁴ Ф. М. Достоевский. Письма, т. I. ГИЗ, М.—Л., 1928, стр. 86.

⁴⁵ В кн.: Русская литература и общественно-политическая борьба XVII—XIX веков. Л., 1971, стр. 136—155 («Ученые записки Ленинградского гос. педагогического института им. А. И. Герцена», т. 414). О композиции лирического стихотворения см.: Ю. Н. Чумаков. Композиция двух посланий к Чаадаеву и эволюция пушкинского стиля. В кн.: Метод и мастерство, вып. I. Вологда, 1970, стр. 92—107; Э. В. Сланина. Лирическая композиция стихотворения «К морю». «Известия АН СССР», серия литературы и языка, 1974, № 3, стр. 234—241.

⁴⁶ Это положение отметил Г. М. Фридендер в предисловии к сборнику «Поэтический строй русской лирики» (изд. «Наука», Л., 1973), в котором помещена его статья-анализ пушкинской «Элегии» («Безумных лет угасшее веселье...») (стр. 78—95).

⁴⁷ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Гослитиздат, Л., 1940, стр. 376. См. следующие работы этого плана: С. Г. Бочаров. Поэтическое предание и поэтика Пушкина. В кн.: Пушкин и литература народов Советского Союза. Ереван, 1975, стр. 54—73; А. И. Кузьмин. К изучению поэтики батализма у Ломоносова. В кн.: Поэтика и стилистика русской литературы, стр. 52—59 (здесь немало ценных наблюдений над поэтикой батализма у Пушкина); М. С. Альтман. Из наблюдений над поэтикой Пушкина. «Русская литература», 1974, № 3, стр. 196—199.

⁴⁸ Д. Д. Благой. «Бездна пространства» (о некоторых художественных приемах Пушкина). В кн.: Проблемы теории и истории литературы. Изд. МГУ, 1971, стр. 194—210.

⁴⁹ Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. VIII, стр. 55.

Рассмотрению поэтики фрагмента («Осень» один из ярких его примеров) посвящена статья Ю. Н. Чумакова.⁵⁰ Пушкинская экономия в организации художественного материала, на которую указал Д. Д. Благой, основана на использовании как бы выходящего за пределы текста содержания. Сравнение поэтики фрагментарных стихотворений Пушкина и образцов завершенной поэзии (таких, как «Я помню чудное мгновенье», «Зимний вечер», «Я вас любил»), антологических стихов и т. п. позволило Ю. Чумакову поставить вопрос о жанре фрагмента. Фрагмент, по-видимому, нельзя считать особым жанром. Однако тот факт, что поэтика его обладает своими специфическими чертами, раскрывающимися в композиции, а также стремление Пушкина выделить фрагмент (отрывок) в особый жанр заставляют быть осторожным в принятии окончательного решения. Д. Д. Благой замечает по этому поводу: «Намеренную фрагментарность некоторых своих произведений Пушкин даже возводит как бы в особый жанровый вид, придавая им специальное заглавие „Отрывок“».⁵¹ Ученый отмечает при этом важную роль многоточия в пунктуационной системе Пушкина. Пушкинские «пропуски», обозначенные многоточиями, Ю. Н. Тынянов называл «эквивалентами текста».⁵² Ю. Чумаков считает «графические эквиваленты текста» яркими признаками поэтики фрагмента.⁵³

Однако, говоря о многоточиях как «графических эквивалентах текста», не следует относить их к разряду явлений поэтики. Многоточия — лишь *графический* фрагмента может быть не наличие в нем каких-либо пунктуационных знаков, а его особая *семантическая* неполнота, создающая глубокий эмоционально-психологический подтекст. Необходимо также согласиться с замечанием Д. Д. Благого, что многоточие далеко не всегда является признаком поэтики фрагмента (отрывка) так, как например в «Осени» или в элегии «Ненастный день потух», поскольку оно может носить не творчески заданный, а цензурный (или автоцензурный) характер.

В настоящем обзоре по необходимости кратко⁵⁴ рассмотрены основные темы и направления современных исследований поэтики Пушкина. Мы ограничились работами, в которых отразились наиболее характерные тенденции современного пушкиноведения.

Усплывшее в последнее время внимание к вопросам поэтики вызвано жизнью и знаменует новый этап в развитии советского литературоведения. Существовавший в науке о литературе преимущественный интерес к содержательной стороне произведений словесного искусства привел к тому, что проблемы художественной формы или не рассматривались вообще или им отводились небольшие разделы (обычно в конце солидных монографий), содержащие главным образом похвалы высокому художественному мастерству того или иного писателя.

В свое время М. Б. Храпченко писал, что «буржуазным теориям в области поэтики и стилистики необходимо противопоставить исследования, созданные на основе марксистско-ленинской методологии. И здесь необходимо занимать не оборонительную, а наступательную позицию».⁵⁵

В современных советских исследованиях в области поэтики в противовес формалистическим изысканиям буржуазного литературоведения изучение вопросов формы ведется в прочной связи с изучением содержания. Поэтика изучает содержательность поэтической формы, руководствуясь представлениями о диалектическом единстве формы и содержания. Художественная форма имеет свой внутренний смысл: это своеобразное «свечение» сущности.⁵⁶ Оторванная от содержания, поэтическая форма превращается в каталог самоценных фактов и образцов. Однако справедливо и замечание В. В. Кожина (в статье «Об изучении „художественной речи“») о том, что «неразработанность методов исследования литературной формы чрезвычайно затрудняет и исследование художественного *содержания*, которое можно объективно освоить только на пути тщательного и углубленного проникновения в смысл формы во всех ее сторонах и аспектах».⁵⁷

⁵⁰ Ю. Н. Чумаков. «Осень» Пушкина в аспекте структуры и жанра. В кн.: Пушкинский сборник. Псков, 1972, стр. 29—42 («Ученые записки Ленинградского гос. педагогического института им. А. И. Герцена», т. 483).

⁵¹ Д. Д. Благой. «Бездна пространства»..., стр. 207.

⁵² Ю. Н. Тынянов. Проблема стихотворного языка. «Советский писатель», М., 1965, стр. 43—51.

⁵³ Ю. Н. Чумаков. «Осень» Пушкина..., стр. 41.

⁵⁴ Некоторые вопросы изучения поэтики пушкинской поэзии освещены в статье Р. В. Иезуитовой «Липрика Пушкина в современных советских исследованиях (1958—1973)» («Русская литература», 1974, № 4, стр. 163—177). Отдельные вопросы поэтики пушкинской прозы рассмотрены в нашей статье «Исследование прозы Пушкина в последние годы» («Русская литература», 1975, № 1, стр. 187—202).

⁵⁵ М. Б. Храпченко. О разработке проблем поэтики и стилистики. «Известия АН СССР, Отделение литературы и языка», 1964, № 5, стр. 397.

⁵⁶ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 129.

⁵⁷ В. В. Кожин. Об изучении «художественной речи». В кн.: Контекст. 1974, стр. 274.

В области теории поэтики есть немало сложных и нерешенных вопросов. К сожалению, в литературоведении все еще нет единого понимания границ поэтики, целей и задач ее изучения, что сказывается на результатах отдельных исследований.

Так, например, В. В. Кожинов выступает против тесной связи «художественной речи», как, впрочем, и поэтики, с лингвистикой. «Чтобы действительно исследовать литературную форму, — пишет он, — необходимо всецело отрешиться от лингвистического (во всех его возможных направлениях), или, говоря шире, филологического подхода к ней». А несколькими страницами ранее Кожинов утверждает: «... главная задача в деле изучения литературной формы ныне, после распада филологии, состоит в том, чтобы самым последовательным образом отрешиться от любых методов и идей лингвистического и, шире, филологического характера и разрабатывать свою собственную методологию, призванную раскрывать сущность литературной формы, а не природу своеобразного вида речи». При этом автор делает оговорку, что его точка зрения «вовсе не отменяет стилистического и чисто лингвистического исследования литературы, которое имеет важное значение и для языковедов, и — как подсобная, вспомогательная область — для литературоведов».⁵⁸

В. В. Кожинов справедливо выступает против беспомощных попыток подменить изучение литературной формы анализом языка, на материале которого она создана, но трудно согласиться с исследователем в том, что союз лингвистики и поэтики литературоведу не нужен.

В. П. Григорьев возражает против «антилингвистического статуса поэтики». Полемизируя с концепцией В. В. Кожинова, он выступает за создание так называемой «лингвистической поэтики» и призывает литературоведов и языковедов к «восстановлению единства нашей филологии».⁵⁹ Согласимся с В. П. Григорьевым в том, что не устарели слова В. М. Жирмунского: «... сближение поэтики... с лингвистикой» оказалось «чрезвычайно плодотворным».⁶⁰

В. В. Виноградов в книге «Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика» говорит о возможности плодотворного союза лингвистики и поэтики. Ученый указывает, что «поэтика... не может ограничиться приемами и принципами чисто лингвистического анализа структурных элементов литературного произведения, не может замкнуться в категориях и формах, относящихся только к языку и речи словесно-художественного построения в разных их функциях».⁶¹ Речь, как видим, здесь идет лишь о том, что поэтика не должна ограничиваться и замыкаться в лингвистике.

Методологические искания В. В. Кожинова отражают общую тенденцию поиска путей преодоления современного состояния стилистики, науки о языке художественной литературы, поэтики. Методы и категории традиционной стилистики сегодня во многом не удовлетворяют исследователей, стремящихся к раскрытию своеобразия художественного слова в поэзии и прозе. Отыскивая новые методы изучения художественной формы, не следует, однако, сдавать в архив все достижения традиционной стилистики и поэтики; необходимо на их основе вырабатывать новую методологию изучения художественной формы.

Задача состоит в том, чтобы за отдельными, часто весьма существенными, но разрозненными стилистическими наблюдениями и лингвистическими описаниями не утрачивалось главное — поэтическая форма произведения, ее содержательность. Союз с лингвистикой необходимо сохранять и развивать. М. М. Бахтин, выдвигая важнейшей задачей поэтики изучение внутренней диалогичности слова в поэзии и в прозе, отмечает, что эта диалогичность «находит свое выражение в ряде особенностей семантики, синтаксиса и композиции, до сих пор не изученных лингвистикой и стилистикой».⁶² Здесь решение важнейшей задачи поэтики намечается ученым на основе лингвистики, стилистики и собственно поэтики. Можно заключить, что

⁵⁸ Там же, стр. 264.

⁵⁹ Поэт и слово. Опыт словаря. Изд. «Наука», М., 1973, стр. 50, 52. См. также: В. П. Григорьев. 1) О задачах лингвистической поэтики. «Известия АН СССР», серия литературы и языка, 1966, № 6, стр. 489—499; 2) К спорам о слове в художественной речи. В кн.: Слово в русской советской поэзии. Изд. «Наука», М., 1975, стр. 5—75. Проблема восстановления единства филологии посвящена статья Р. А. Будагова «О некоторых общих проблемах филологии» («Филологические науки», 1976, № 1, стр. 14—23), предложенная редакцией журнала для широкого обсуждения. Автор отмечает в ней, что «современные ученые стремятся сблизить лингвистику в первую очередь именно с поэтикой» (стр. 20). Участие лингвистов и литературоведов в обсуждении этой проблемы может способствовать и решению актуальных задач поэтики.

⁶⁰ В. Жирмунский. Вопросы теории литературы. «Academia», Л., 1928, стр. 18.

⁶¹ В. В. Виноградов. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 186 (курсив мой, — А. З.).

⁶² М. М. Бахтин. Слово в поэзии и в прозе. «Вопросы литературы», 1972, № 6, стр. 70.

без лингвистики в широком ее понимании успехи поэтики будут ограниченны. В языке живет сознание писателя, язык — первооснова литературы, и без лингвистики трудно проникнуть в «словесно-идеологический мир» (М. М. Бахтин) художника слова.

Было бы полезно рассмотреть основные направления в решении вопроса о границах и предмете поэтики, ее связи с лингвистикой, о ее месте в теории литературы, ее отношении к «художественной речи», к науке о языке художественной литературы, а также к так называемой «лингвистической поэтике» или к «литературоведческой лингвистике» и т. п. Одной из задач такой статьи могла бы быть и попытка уточнения терминологии. Такого рода работа показала бы все многообразие, различие, а иногда и сходство несходных точек зрения. Нет сомнения, что анализ и учет серьезных работ по проблемам поэтики помог бы литературоведам глубже понять особенности современного состояния вопроса.

Несмотря на усиление внимания к вопросам поэтики и увеличение числа работ в этой области, необходимо отметить, что перед исследователями поэтики Пушкина стоит немало задач, ждущих своего решения. Среди них проблема художественного пространства и времени, речевой структуры «образа автора», а также эволюция речевой характерологии Пушкина-прозаика. В глубоком и тщательном рассмотрении нуждаются вопросы поэтики сюжета пушкинских произведений и их повествовательной структуры. Необходимо углубленное решение вопроса о сказе. С этой проблемой тесно связано изучение соотношения повествовательных структур в прозе Пушкина. Существенным и малоизученным аспектом этой проблемы пушкинской поэтики является соотношение различных масок рассказчика. Писатель, по мысли В. В. Виноградова, «раздваивает, расстраивает и т. п. свой авторский лик в игре личин, „масок“ или влечет за собой цепь чужих языковых сознаний, ряд рассказчиков, которые комбинируют новые системы сказа».⁶³ Современное положение в изучении вопроса о сказе показывает, что у литературоведов не хватает подходов к его решению, и этот вопрос, по образному замечанию В. В. Виноградова, «издержан блужданиями по темным дорогам».

В пушкиноведении еще недостаточно разработана одна из важных проблем современного литературоведения — проблема различия в отношении к художественному слову писателя-реалиста, сентименталиста, романтика. В плане изучения поэтики Пушкина она представляется особенно значительной, решение ее позволило бы показать, как изменялось собственно пушкинское отношение к поэтическому слову в процессе эволюции его творческого метода от романтизма к реализму. Изучение вопросов поэтики реалистического искусства, в частности реализма Пушкина, — одна из актуальных задач литературоведения.⁶⁴

Мы рассмотрели исследования, которые, на наш взгляд, свидетельствуют лишь о возрождении интереса литературоведов к проблемам поэтики, вот почему итоги и перспективы изучения поэтики Пушкина, которые мы сформулировали в настоящем обзоре, носят самый общий и предварительный характер. В дальнейшем развитие исследования поэтики Пушкина может идти по двум направлениям: с одной стороны, по пути изучения частных вопросов, касающихся отдельных произведений, с другой стороны — в направлении разработки общих вопросов теории поэтики, опирающейся на достижения советской науки о литературе.

Л. Л. БЕЛЬСКАЯ

МЕЖДУ ДВУМЯ ЮБИЛЕЯМИ

(РАБОТЫ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ О ТВОРЧЕСТВЕ ЕСЕНИНА)

1975-й — знаменательный год для почитателей поэзии Сергея Есенина. Это был год юбилея: 80-летия со дня рождения поэта. Настало время оглянуться назад, подвести некоторые итоги¹ и поразмыслить над сегодняшним состоянием, тенденциями и перспективами развития научной есенинианы.

В 50—60-е годы шло интенсивное накопление фактического материала, выявлялись неизвестные ранее документы, стихи, письма, вырабатывался общий взгляд на поэтическую судьбу Есенина. Итоговыми работами этого периода явились монографии Е. Наумова и П. Юшина, два коллективных сборника и литературная хро-

⁶³ В. В. Виноградов. О теории художественной речи, стр. 127.

⁶⁴ См. об этом: Г. М. Фридляндер. О некоторых проблемах поэтики сегодня. В кн.: Исследования по поэтике и стилистике. Изд. «Наука», Л., 1972, стр. 21—33.

¹ В 1966 году первые итоги подвел В. Земсков в статье «Итоги юбилея» («Вопросы литературы», 1966, № 8, стр. 194—202).

ника В. Белоусова.² Наряду с общими проблемами жизни и творчества поэта был поставлен и ряд частных, касающихся есенинского фольклоризма, литературных традиций, отношений с современниками (Маяковским, Блоком, Клюевым) и идейно-художественных особенностей отдельных произведений («Марфа Посадница», «Песнь о Евпатии Коловрате», «Анна Снегина», «Персидские мотивы» и др.).³

70-е годы представляют собой новый этап в развитии есениноведения. Продолжает пополняться мемуарная есенианина, появляются новые находки (забытая статья «Ярославны плачут», три стихотворения, затерявшиеся в архивах, письма к Бальзамовой и др.).⁴ Особенно разрослась биографическая «ветвь» есенинского «древа»: постоянно публикуются «материалы к биографии», уточняется и дополняется летопись жизни и творчества поэта.⁵ Усилиями многих ученых закладывается фундамент научной биографии Есенина, которую еще предстоит написать. По справедливому замечанию В. В. Базанова, немало сделавшего для прояснения «темных мест» биографического и творческого характера, без «детального изучения биографии писателя... невозможно проникнуть в сложный внутренний мир художника».⁶ И, читая составленный исследователем итинерарий (хронологический указатель мест пребывания), мы убеждаемся, что тема скитальчества в есенинской поэзии не была данью литературной моде или традиции, что «тут кончается искусство, и дышит почва и судьба».

Если построение биографического «здания» вступило в фазу систематизации и обобщения, то другие аспекты есениноведения пребывают либо в стадии начальных «проб», либо в состоянии брожения и неупорядоченности. Последнее касается прежде всего текстологии и датировки есенинских произведений. Дискуссия на страницах журналов «Вопросы литературы» и «Русская литература» показала, что проблемы эти слишком сложны и запутанны, чтобы разрешить их «с наскока» — с помощью тех или иных аргументов и интуитивного «мне кажется».⁷ Приходится признать, что в настоящее время мы не располагаем объективными данными и критериями для установления точных дат создания ряда стихотворений, отнесенных

² Е. Наумов. Сергей Есенин. Личность. Творчество. Эпоха. Лениздат, Л., 1969; П. Ф. Юшин. Сергей Есенин. Идеино-творческая эволюция. Изд. МГУ, М., 1969; Есенин и русская поэзия. Изд. «Наука», Л., 1967; Сергей Есенин (исследования, мемуары, выступления). Изд. «Просвещение», М., 1967; В. Белоусов. Литературная хроника, чч. 1, 2. Изд. «Советская Россия», М., 1969—1970.

³ В. В. Коржан. Есенин и народная поэзия. Изд. «Наука», Л., 1969; П. С. Выходцев. Русская советская поэзия и народное творчество. Изд. АН СССР, Л., 1963; А. З. Жаворонков. С. А. Есенин и А. С. Пушкин. «Ученые записки Новгородского гос. педагогического института», т. IX, 1963, стр. 37—55; Л. Бельская. Ранний Есенин и Кольцов. «Русская литература», 1965, № 3, стр. 234—242; А. З. Жаворонков. «Анна Снегина» Сергея Есенина и поэмы 20-х годов. «Ученые записки Кировского гос. педагогического института», 1967, вып. 29, № 2, стр. 3—40, и др. Аннотированный перечень литературы о Есенине до 1970 года см.: Е. Л. Карпов. С. А. Есенин. Библиографический справочник. Изд. 2-е, доп. и испр., изд. «Высшая школа». М., 1972.

⁴ М. Ройзман. Все, что помню о Есенине. [Изд. «Советская Россия», М.], 1973; С. Кошечкин. Забытая статья Сергея Есенина. «Молодая гвардия», 1975, № 10, стр. 281—287 (статья опубликована также В. Вдовиним в «Вопросах литературы», 1975, № 10, стр. 213—224); Т. Конопачка. Неизвестные стихи Сергея Есенина. «Звезда», 1975, № 4, стр. 187—189; Неизвестные письма Сергея Есенина к М. П. Бальзамовой. Предисловие Д. А. Коновалова. Подготовка текста и примечания В. В. Базанова. В кн.: Есенин и современность. Изд. «Современник», М., 1975, стр. 245—286; Вл. В. Базанов. Неизвестные ишикрипы Сергея Есенина. «Молодая гвардия», 1975, № 8, стр. 208—212, и др.

⁵ В. Вдовин. 1) Материалы к биографии Есенина. «Вопросы литературы», 1970, № 7, стр. 154—175; 2) Материалы к творческой биографии С. Есенина. «Вопросы литературы», 1975, № 10, стр. 213—243; Е. И. Наумов. К истории одной дружбы (С. Есенин и Г. Бенциславская). «Русская литература», 1970, № 3, стр. 167—182; В. В. Базанов. 1) Материалы к творческой биографии Сергея Есенина. «Русская литература», 1972, № 1, стр. 167—176; 2) Эпизод из истории создания литературных объединений крестьянских писателей. «Русская литература», 1972, № 3, стр. 163—168; 3) «Время мое пришло...» (Сергей Есенин и Кипгоиздательство МТАХС). «Вопросы литературы», 1975, № 1, стр. 199—211; Ю. Л. Прокушев. Есенин, какой он был. Изд. «Правда», М., 1973, и многие другие работы.

⁶ В. В. Базанов. Материалы к биографии С. А. Есенина. В кн.: Есенин и современность, стр. 287.

⁷ См. статью Л. Бельской — «Обоснован ли пересмотр?», В. Вдовина — «Необходимые предпосылки», Е. И. Прохорова — «Несколько общих замечаний» в «Вопросах литературы» (1972, № 9) и статью В. В. Кожина «Легенды и факты (замечки о Грибоедове, Боратынском, Есенине)» в журнале «Русская литература» (1975, № 2).

самим автором к началу своей творческой деятельности, но напечатанных позднее («Сыплет черемуха снегом», «Темна ноченька, не спится», «Хороша была Танюша» и др.). Возможно, как считают В. Вдовин и В. Кожин, поэт ошибался, датируя их 1910—1912 годами, и на самом деле они были написаны позднее на 3—4 года, тем более, что теперь нам достоверно известно, какие стихи писал юный Есенин в 1911—1912 годах (рукописный сборник «Больные думы»). Однако при всей убедительности этих доводов сомнения все же не исчезают, и вызваны они спецификой спорных стихотворений, опирающихся на народные песни и частушки.

Вопрос в принципе стоит так: мог ли начинающий автор одновременно сочинять талантливые фольклорные стилизации (кстати, не совсем безупречные в художественном отношении) и слабые, подражательные «вирши» на другие темы? Сравните несколько есенинских стихотворений 1914—1915 годов (новая дата, предложенная В. Кожинным): «Девичник» и «Побирушка», «Ямщик» и «Бельгия», «На лазоревые ткани» и «Сонет». И второе: действительно ли, для того чтобы написать «Под венком лесной ромашки» и «Хороша была Танюша, краше не было в селе» с их стиливой разноголосицей, обязательно было «глубоко освоение русской поэтической культуры, в том числе культуры современной поэзии»?⁸

Думается, что вопрос о датировке ранних стихотворений Есенина по-прежнему остается открытым, и «легенды» не сменялись «фактами», как было обещано В. Кожинным. Необходима работа целого коллектива ученых-биографов, текстологов, стиховедов и лингвистов, чтобы уточнить время создания многих есенинских произведений, выяснить разночтения и варианты, определить объем его поэтического наследия и подготовить академическое собрание сочинений, отсутствие которого безусловно тормозит дальнейшее развитие есениноведения и приводит к разного рода неточностям и ошибкам в исследовательской работе. Имея в своем распоряжении лишь окончательные тексты, литературоведы, особенно работающие на периферии, порой принимают позднюю правку за первоначальную редакцию и на этом основании строят концепции. Так, оксюморон «Есть тоска веселая в аlostях зари», внесенный Есениным в стихотворение «Выткался на озере алый свет зари» при подготовке первого тома собрания сочинений, осмысливается как «поэтическая формула» раннего творчества, гениально передающая душевные противоречия; строка «Отражаясь, березы ломались в пруду», заменившая прежнюю «Колыхались бусинки в зыбком пруду» («Подражание песне»), наводит на мысль об умелой литературной обработке фольклорного мотива: береза — символ девичьей чистоты, а «смирный инок» вместо «светлого» («Пойду в скуфейке светлый инок») становится доказательством примиренческих настроений молодого поэта. И это не случайные ляпсусы, а многочисленные и повторяющиеся погрешности, отражающие серьезное отставание есенинской текстологии.⁹

Наиболее разработан в настоящее время вопрос о традициях в творчестве С. Есенина, несколько меньше — о его взаимоотношениях с современниками и только намечен — о влиянии есенинской поэзии на советских писателей. Такая неравномерность закономерна: знакомство со всяким новым явлением начинается с выяснения его общности с другими и преемственности по отношению к предшествующим. Проблема «Есенин и...» оказалась в центре есениноведения последних лет, причем сфера преемственных связей поэта все расширяется: фольклор и древнерусская литература, Пушкин и Лермонтов, Кольцов и Некрасов, Гоголь и А. К. Толстой, Фет и Тютчев, Полонский и Ап. Григорьев, Никитин и Надсон.¹⁰

⁸ В. В. Кожин о в. Легенды и факты, стр. 158. Стилистический и метроритмический анализ спорных стихотворений подтверждает их принадлежность к ранним опытам, предшествовавшим фольклорным имитациям 1914—1915 годов («Ямщик», «Ус», «Зашумели над затоном тростники», «Марфа Посадница»), для которых характерны отход от внешнего фольклоризма, более органическое усвоение народно-поэтических традиций, преодоление ритмико-интонационной мимопоэзии и попытка приблизиться к тонике народных песен. См.: В. И. Харчевников. Традиции русской народной песни в стиле раннего Есенина (1910—1916 гг.). (Пособие по спецкурсу). Ростов н/Д., 1974, стр. 19—24; Л. Л. Бельская. Имитация русского народного стиха в творчестве Сергея Есенина. «Русская литература», 1972, № 1, стр. 177—188.

⁹ Проблема датировки затрагивает не только раннее творчество Есенина, но и некоторые поздние произведения, например драму «Страпа негодяев», поэму «Черный человек». По поводу последней столкнулись две точки зрения: рассмотренные поэмы в контексте творчества поэта последних лет как предвестие трагического конца (Л. Юдкевич) и ограничение хронологических рамок ее написания 1922—1923 годами (П. Юппи). См. подробнее в нашей статье «К истории создания поэмы С. Есенина „Черный человек“» (Русская литература, вып. IV. Тематический сборник научных материалов... Министерства просвещения КазССР. Алма-Ата, 1973, стр. 60—70).

¹⁰ А. З. Жаворопков. 1) С. А. Есенин и русские писатели XIX—XX вв. «Ученые записки Кировского гос. педагогического института», вып. 49, 1971,

И вместе с расширением проблематики начался процесс ее углубления. Исследователи все больше убеждаются, что нельзя ограничиваться одними аналогиями и текстуальными совпадениями, что необходимо учитывать своеобразие поэтических индивидуальностей, общность и различие идейно-эмоционального пафоса, творческих интересов. Кроме того, преемственность выражается в таких различных формах, как «усвоение отдельных сторон опыта» предшественников или, наоборот, отталкивание от него.¹¹

Именно так ставит вопрос о лермонтовской традиции в поэзии Есенина Т. П. Голованова. По ее мнению, «большинство соотвествий относятся либо к сфере фольклорных отражений... либо к сфере романтического мировосприятия».¹² Этот вывод вытекает из целой системы доказательств и наблюдений (трагическое отношение к миру, ощущение его противоречий, разлад чувств, гиперболизация страстей, тема неудавшейся судьбы, соотнесенной с судьбами поколения, мотивы одиночества и странничества, интенсивность и контрастность изобразительных средств). Интересны сопоставления есенинских и лермонтовских афоризмов, построенных на антитезах: полюбит — разлюбит, встреча — разлука, много — мало. Но стоит только автору заняться поисками прямых соответствий, как «меткость попадания» резко снижается. «Совершенно аналогичная образная преемственность» и «подчеркнуто лермонтовская форма» обнаруживается в стихотворении «Небо сметаной обмазано», а «лермонтовская мысль и лермонтовский образ, а вместе с ними и мелодия лермонтовского стиха» — в «Нищем с паперти». Однако в первом, кроме «сметаной обмазанного» неба, перекликающегося с лермонтовским сравнением луны с блином в сметане («Посреди небесных тел»), нет ничего, что выдавало бы «явные следы ученичества»: ни настроение ожидания «светлого, веселого» при осознании грубой материальности мира («Но и на гроб мне положат С квасом крутую кутью»), ни бытовая лексика и трехстопный дактиль. Не увенчались успехом и попытки связать это есенинское стихотворение с лермонтовским «И скучно и грустно» вплоть до «госкливых звуков „у—ю“» и «трехмерного ритма». Точно так же не о подражании, а о каких-то сходных и несходных мотивах надо говорить и относительно второго стихотворения — о старике нищем, которому его бывшая возлюбленная подает милостыню (ср.: «И кто-то камень положил В его протянутую руку»).

Вообще «передозировки» и преувеличения в определении воздействия классиков на Есенина свойственны многим работам. Порою создается впечатление, что есениноведы во что бы то ни стало стараются доказать восприимчивость и перемичивость поэта. Тонкие наблюдения, верные суждения, убедительные аргументы — об использовании традиционных образов государства-корабля и осеппи-старости (Р. А. Фридман), о «стилевом присутствии» Пушкина в зрелой есенинской поэзии (В. И. Харчевников), о строчках «По-байроновски наша собачонка Меня встречала лаем у ворот», навеянных стихами Байрона «И если вернусь я — меня разорвать Пес собственный будет готов» и «подводящих черту» под байронической темой «странствий человека вдали от родины» (А. З. Жаворонков)¹³ — перебегаются с сопоставлением несопоставимого и превращением сходного в заимствованное. Например, образ Иоанна Дамаскина, созданный А. К. Толстым, оказывается, настолько «завладевает сердцем Есенина», что в его поэзии появляются образы бродяги и «захожего богомольца». К тому же поэт XX века разделяет «толстовский девиз» —

стр. 3—147; 2) Лермонтов и Гоголь в восприятии Есенина. В кн.: По страницам русской классики. Кишинев, 1974, стр. 12—39; В. И. Харчевников. 1) Традиции русской народной песни в стиле раннего Есенина (1910—1916 гг.). Ростов н/Д., 1974; 2) О пушкинской и лермонтовской традициях в поэтическом стиле Сергея Есенина. В кн.: Поэтика и стилистика русской литературы. Изд. «Наука», Л., 1971, стр. 292—300; 3. В. Станкеева. Некрасов и Есенин (о характере литературной преемственности). В кн.: Некрасовский сборник. Калининград, 1972, стр. 93—99; В. С. Ключев. А. К. Толстой и С. А. Есенин. В кн.: Вопросы русской литературы. М., 1970, стр. 220—221 («Ученые записки Московского гос. педагогического института», № 405).

¹¹ В. Станкеева. Некрасов и Есенин, стр. 93.

¹² Т. П. Голованова. Наследие Лермонтова в поэзии XX века. В кн.: Русская советская поэзия. Традиции и новаторство. 1917—1945. Изд. «Наука», Л., 1972, стр. 131.

¹³ Р. А. Фридман. О некоторых традиционных образах в поэзии С. А. Есенина. «Ученые записки Рязанского гос. педагогического института», т. 61, 1970, стр. 87—94; В. И. Харчевников. О пушкинской и лермонтовской традициях в поэтическом стиле Сергея Есенина, стр. 295; А. З. Жаворонков. С. А. Есенин и русские писатели XIX—XX вв., стр. 136. В своей новой работе «Поэтический стиль Сергея Есенина (1910—1916 гг.) (пособие по спецкурсу)» (Ставрополь, 1975) В. И. Харчевников характеризует особенности употребления Есениным устойчивых литературных символов, которые придают его поэзии характер «эмоциональной памяти», «резервной экспрессии, почерпнутой из всего арсенала русской лирики» (стр. 237).

«Певец, свободен ты, иди, Куда влечет тебя призванье» и провозглашает: «Отдам всю душу октябрю и маю, Но только лиры милой не отдам».¹⁴ Из «Слова о полку Игореве» в поэму «Черный человек» перенесен «образ зловещей птицы Дива» («Где-то плачет Ночная зловещая птица»), а в «Пугачеве» «положительное влияние» «Слова» сказалось «в осознании собственной психологии мужика», а отрицательное — в усилении «налета условности в языке поэмы».¹⁵

Недопустимость абсолютизации вырванных из текста цитат очевидна. «... При таком извлечении фраз из контекста всегда есть опасность деформации смысла произведения...» — предостерегает В. И. Харчевников.¹⁶ С другой стороны, возведение традиционных мотивов и приемов непосредственно к одному определенному первоисточнику приводит к ошибочным толкованиям и к стереотипным, «дежурным» фразам типа: «четкий, почти пушкинский ритм в простых стихах Есенина»; «по-пушкински просто и выразительно» звучит поэма «Цветы»; «переплетение кольцовских и тючевски-блоковских мотивов» в стихотворении «Русь»; «опираясь на опыт Гоголя, Есенин отказался от необдуманного употребления диалектизмов, и т. д. Бывает, увлекшись аналогиями, исследователи «забывают» о самобытности есенинского таланта и сводят ее лишь к «половодью чувств» да к «талантливому повторению» традиций.

На фоне такого литературоведческого импрессионизма выгодно выделяется научной точностью и объективностью сообщение В. Вдовина о нераскрытых цитатах в статьях и письмах Есенина. Автор не ограничивает свою задачу установлением авторства и «местонахождения» цитат, но и показывает, как поэт переиначивал и переосмысливал их в полемических целях. Так, цитируя в письме к Грише Панфилову строки Вл. Соловьева, Есенин «вместо нейтрально окрашенного „как некогда неверный Билеам“ пишет: „за грех иной, чем гордый Билеам“. И это не простая неточность... а разочтение, несущее смысловую нагрузку». 18-летний поэт считал, что Русь гонима не как Валаам, наказанный за попытку проклясть народ, а за «стремление ее пророков... указать пути к добру, свободе и свету» (но «заграждены уста твоим пророкам»!).¹⁷

Проблема «Есенин и современники» освещена более скудно и далека от стабильности. По-новому ставится вопрос о взаимоотношениях Есенина с новокрестьянскими и пролетарскими поэтами, пересматриваются взгляды на связи его с символистами, углубляются представления о творческом общении Есенина и Маяковского.¹⁸ Прежнее противопоставление двух великих поэтов сменяется стремлением понять, что объединяло их в литературном процессе XX века. В своем анализе поэтического языка Есенина и Маяковского Л. К. Шевцова заостряет внимание не на сходных образах и темах, а на общности некоторых стилевых исканий поэтов: религиозная символика, материализация и снижение традиционно возвышенных понятий, демократизация языка, «локальные» метафоры — при различии художественных систем и индивидуальностей, т. е. речь идет не о влиянии, а об отражении в творчестве обоих поэтов — но по-разному — основных тенденций литературного развития.¹⁹

О насущной потребности отрешиться от устаревшей антитезы «новатор — архаист» пишет П. С. Выходцев, формулируя важный вывод: «Маяковский и Есенин относятся друг к другу не как новатор и консерватор, а как великие поэты-новаторы, каждый по-своему обогащавшие русский стих».²⁰ Правда, этот вывод еще предстоит обосновать конкретным сопоставительным анализом тех открытий в области стиха, которые были сделаны обоими поэтами. Если поэтическое новаторство Маяковского в основных чертах исследовано, то изучение есенинского только началось.²¹ О том, что пути художественных исканий Есенина и Маяков-

¹⁴ В. С. Ключев, А. К. Толстой и С. А. Есенин, стр. 213—215.

¹⁵ А. З. Жаворонков, С. А. Есенин и русские писатели XIX—XX вв., стр. 82, 84.

¹⁶ В. И. Харчевников, О пушкинской и лермонтовской традициях в поэтическом стиле Сергея Есенина, стр. 297.

¹⁷ В. Вдовин, Нераскрытые цитаты в литературно-критических статьях и письмах Есенина. «Вопросы литературы», 1973, № 7, стр. 223.

¹⁸ А. З. Жаворонков, С. А. Есенин и русские писатели XIX—XX вв., стр. 88—109; Л. Н. Малюкова, 1) С. Есенин и поэты-символисты. В кн.: Проблемы советской поэзии, вып. 1. Челябинск, 1973; 2) С. Есенин и поэты предоктябрьского рубежа. В кн.: Проблемы советской поэзии, вып. 3. Челябинск, 1975, стр. 99—113; К. А. Пахьянц, Есенин и Брюсов. В кн.: Брюсовские чтения. Изд. «Айастан», Ереван, 1973, стр. 561—568; Л. К. Шевцова, Есенин и Маяковский. (Из наблюдений над поэтическим языком). «Известия АН СССР», серия литературы и языка, т. XXIX, 1970, вып. 4, стр. 308—319.

¹⁹ Л. К. Шевцова, Есенин и Маяковский, стр. 308—319.

²⁰ П. С. Выходцев, Есенин и советская поэзия. В кн.: Есенин и современность, стр. 14.

²¹ А. З. Жаворонков, 1) Ритмическое мастерство С. А. Есенина. «Ученые записки Кировского гос. педагогического института», вып. 38, т. I, ч. I, 1969,

ского нередко пересекались, свидетельствуют такие факты: Есенин, как и Маяковский, экспериментировал с традиционными и неканоническими формами русского стиха (дольник, акцентный стих, верлбр), создавал полиметрические композиции, широко пользовался, наряду с классической, неточными, неравносложными и предударными (глубокими) рифмами, применял и трансформировал графический «столбик» раннего Маяковского.

В рассмотрении связей Есенина с современной ему литературой упор делается главным образом на его отношения с отдельными писателями, и проблема дробиться на замкнутые, изолированные «ячейки», по которым трудно представить участие поэта в литературной борьбе 10—20-х годов и его место в советской поэзии. Кроме того, и тут не обходится без «перекосов» в сторону «ученичества» Есенина: то в диалогах есенинских героев «явно чувствуются следы влияния поэтического языка Д. Бедного», то в «Анне Снегиной» поэт следовал за В. Александровским, «внося в форму лирического эпоса драматический элемент». Одновременно можно наблюдать и обратное явление: возвеличивание Есенина за счет умаления других поэтов, например Клюев и Клычков как носители «мнимой народности» противопоставляются Есенину как представителю «народности истинной». ²² П. С. Выходцев в своей статье с сожалением констатировал, что сопоставление Есенина и Маяковского не выходит обычно за рамки «частных наблюдений». ²³ Это суждение можно распространить на многие сравнительные работы, которым не достаёт глубины и аналитичности. Не пора ли объединить дробные и мозаичные этюды в обобщающее «полотно» — монографический труд или коллективный сборник «Есенин. Его предшественники и современники» (по типу книг П. Громова о Блоке и Н. Скатова о Некрасове)?

Что касается проблемы «Есенин и современная советская поэзия», то она, по существу, только поставлена и решение ее еще впереди. Во избежание тех опасностей и «перегибов», через которые прошли исследователи классических традиций, имеет смысл с самого начала четче определить принципы и методику работы. Во-первых, следует помнить, что «общность тех или иных мотивов и черт творчества не всегда является признаком влияния» и что причины сходства пужно искать прежде всего в общих истоках творчества, в следовании одним традициям, в выборе литературных учителей. Эти требования выдвигает В. А. Шошин в своей статье «Традиции Есенина в советской поэзии» и видит близость Прокофьева к «сыну России» не в подражании, а в условиях формирования личности, в увлечении Кольцовым, в песенной стихии, в обращении к диалектной и бытовой лексике и т. д. ²⁴ Во-вторых, исследовать традиции Есенина в советской литературе — значит проследить судьбу его поэтических открытий. А для этого необходимо уяснить и осмыслить их, т. е. мы снова возвращаемся к «болевым точкам» сегодняшнего есениноведения — к вопросу о новаторстве и художественном своеобразии поэзии Сергея Есенина.

Изучение поэтики, начиная от мельчайших языковых крупиц и кончая художественным методом, является, на наш взгляд, актуальнейшей задачей научной есениноведения на современном этапе. ²⁵

Можно приветствовать начинание журнала «Русская речь», который довольно часто публикует заметки о есенинской образности и словоупотреблении — о цветовых эпитетах, «звуковых» метафорах, образах-символах (метель, окно), безаффиксных существительных (синь, сень, цветъ). ²⁶ Однако приходится признавать, что стремление к простоте и популярности изложения подчас приводит к упрощенности и облегченности и снижает научный уровень печатаемых журналом материалов.

стр. 3—83; 2) Традиции и новаторство в творчестве С. А. Есенина. Автореферат дисс. на соискание ученой степени доктора филолог. наук. Тбилиси, 1971.

²² Е. П. Пикетина. Русская поэзия на рубеже двух эпох. Изд. Саратовского ун-в., 1970, стр. 72—129.

²³ П. С. Выходцев. Есенин и советская поэзия, стр. 11.

²⁴ В. А. Шошин. Традиции Есенина в советской поэзии. В кн.: Русская советская поэзия, стр. 286—317.

²⁵ О трудностях и недостатках в деле исследования есенинской поэтики см.: А. Н. Захаров. Проблемы поэтики Есенина в советском зарубежном литературоведении (к 80-летию со дня рождения поэта). «Вестник МГУ», 1975, № 5, стр. 19—32. И хотя автор рецензирует главным образом работы 60-х годов, но его выводы об отсутствии обобщающих монографий и непрясленности самого термина «поэтика» приложимы и к есениноведению 70-х годов.

²⁶ См. статьи В. В. Лопатина — «Синь, упавшая в реку», И. Б. Голуба — «Песенное слово Сергея Есенина», Н. В. Романовой — «Звоном звезд...» в журнале «Русская речь» (1970, № 3). См. также: А. А. Волков. Самобытность таланта. Заметки о стихах раннего С. Есенина. «Русская речь», 1973, № 4, стр. 36—43; В. В. Образдова. Сравнения в поэзии С. Есенина. «Русская речь», 1973, № 5, стр. 45—51; Л. Л. Бельская, «Узловая завязь природы». «Русская речь», 1975, № 1, стр. 48—53; А. И. Захаров. Поэтическое слово Есенина. «Русская речь», 1975, № 2, стр. 55—61.

Вообще в исследованиях по поэтике Есенина аналитический «ракурс» нередко подменяется эмоционально-восторженным «излиянием»: «замечательная музыкальность стиха», «обаятельный образ», «чисто есенинская хрустальная переливчатость», «изящество звукового рисунка», «чистые, прозрачные слова».

В целом более удачной оказалась попытка совместить научность с эссеистической манерой в книге А. Марченко «Поэтический мир Есенина». Следует отдать должное и увлеченности критика, и ее эстетическому чутью, и чувству художественной меры, и оригинальности мысли при самых субъективных трактовках и «рискованных» ассоциациях: «вихревой ураган» революции сравнивается с торнадо — вращающимся вихрем; в стихотворении «Покраснела рябина» обнаруживается «классически балладная, романтическая ситуация (печальный рыцарь и лебедь)»; есенинский пейзаж увиден глазами движущегося человека, «поэтому детали как бы смазаны»; «без „Яра“ не было бы „Анны Снегиной“». ²⁷ Книга А. Марченко вызывает и на размышления, и на полемику, «подбрасывая» массу свежих идей, наблюдений, сопоставлений, которые требуется «переварить» и перепроверить «на трезвую голову» — не интуитивно, а точными методами литературоведческого и стиховедческого анализа.

В настоящее время популяризация занимает значительное место в есениноведении, выделившись в самостоятельную «отрасль». Никто не станет отрицать надобности книг и статей, рассчитанных на широкого читателя, тем более о таком популярном и всеми любимом поэте, как Сергей Есенин. Поэтому не залеживаются на книжных полках брошюры Ю. Прокушева и С. Кошечкина. ²⁸ Но не популяризацпей единой жпва наука. Как подчеркивает академик Д. С. Лихачев, «ни одна специальность не развивается только путем популяризации имеющихся достижений». ²⁹ Для развития литературоведения необходимы специальные исследования, в которых нуждаются и научно-популярные жанры, зачастую «эксплуатирующие» давно добытые ценности.

Отсутствие четких границ между популярными и научными работами приводит к тому, что в содержательной книге Л. Юдкевича «Лирический герой Есенина» анализ образа лирического героя «тонет» в общей, повторяющей известные сведения характеристике творческого пути поэта. А между тем Л. Юдкевич прослеживает эволюцию лирического героя от условных литературных и фольклорных персонажей к «alter ego» автора и раскрывает исповедальческий характер есенинской лирики и превращение исповеди во внутренний диалог. Ученый предлагает новую концепцию лирического героя, с которой, правда, трудно согласиться. Сложный, противоречивый душевный облик героя Есенина сводится к двум ипостасям-полюсам (черное — белое) и трактуется как двойничество: с одной стороны, циник и хулиган с «черной душой», с другой, — «попитель новой морали, характеризующей советского человека»; с одной стороны, «темный крестьянин», с другой — «большевик». ³⁰ Тем самым упрощается и схематизируется внутренний мир поэта.

И тем не менее отграничение исследовательского начала от популярного в пределах одной работы все же возможно. Об этом свидетельствуют статьи таких есениноведов, как В. А. Вдовин, В. В. Базанов, В. И. Харчевников. Самое ценное в них — новое прочтение есенинских произведений, новое осмысление общезвестного, новые факты и мысли — и полемика с общепринятым.

В. Вдовин в споре с П. Юшиным и А. Марченко по-новому трактует революционные поэмы Есенина, видя в «Товарище» утверждение святости революционного дела, в «Певущем зове» — осуждение военного кровопролития как главной опасности для революции, в «Преображении» — «добрую весть о рождении нового мира». ³¹ «Появление библейских образов в поэзии Есенина, — подчеркивает он, — нельзя связывать с непониманием им задач революции», так как они имели в то время для народа «такое же значение, как греческая мифология в пушкинскую пору для образованных людей» (стр. 65). При всей категоричности этих слов и эффективности сравнения, не подтвержденного документальными данными о распространенности церковной терминологии в народной среде, нам понятен их пафос, но с оговоркой, что все-таки слабое знание революционной обстановки, сумятица мысли и чувств отразились в есенинских поэмах 1917—1919 годов. Зато полностью можно присоеди-

²⁷ Алла Марченко. Поэтический мир Есенина. «Советский писатель». М., 1972, стр. 117, 91, 35, 294. См. обстоятельную рецензию Е. Уманской «... Разбирая опыт смелый...» в «Вопросах литературы» (1973, № 8, стр. 250—254).

²⁸ Ю. Прокушев. 1) Сергей Есенин. Поэт. Человек. Изд. «Просвещение», М., 1973; 2) Сергей Есенин. Образ. Стихи. Эпоха. Изд. «Московский рабочий», М., 1975; С. Кошечкин. Сергей Есенин. Раздумья о поэте. Изд. «Советская Россия», М., 1974.

²⁹ Д. Лихачев. Популяризация или исследование? «Литературная газета», 1974, № 38, 18 сентября.

³⁰ Л. Юдкевич. Лирический герой Есенина. Изд. Казанского университета, 1971, стр. 200, 168, 205.

³¹ В. А. Вдовин. «О новый, новый, новый, прорезавший тучи день!» (О революционных поэмах С. Есенина). В кн.: Есенин и современность, стр. 37, 41, 51.

ниться к мнению ученого, что народные верования и библейская символика не были для поэта отвлеченными понятиями: это было «пересмысливание действительности, желание найти значимые сравнения, достойные величия и масштабов происходящего» (стр. 65).

По-новому интерпретирует некоторые есенинские образы и произведения («волхвы», «Вольга», поэма «Марфа Посадница») В. И. Харчевников в статье «Черты народной Руси в стихах раннего Есенина», выдвинув конструктивным принципом своего анализа следующее положение: «Путь к познанию этой лирики (есенинской, — Л. Б.) лежит через расшифровку словесных образов, — это необходимый путь постижения характера поэтического мышления С. Есенина».³² Опираясь на «расшифровку словесных образов», автор пересматривает устоявшиеся суждения о религиозности молодого Есенина и отрицает как религиозные мотивы в его ранних стихах, так и ироническое отношение поэта к служителям культа. Думается однако, что в «немистическом одухотворении природы» и «религиозном поклонении» ей присутствуют не только языческие элементы, как полагает В. И. Харчевников, но и христианские, которые привносятся вместе с церковной лексикой и образностью, но безразличными к идейному содержанию (дубровы как «царствие небес», где всюду «мерещится Иисус», «ночных небес иконостас», «Я молюсь на алы зоры, Причащаюсь у ручья»). Но в главном исследователь прав: есенинское одухотворение природы восходит к языческим верованиям и народным воззрениям, и «с точки зрения христианских религиозных канонов лирика Есенина — возмутительное идолопоклонство, откровенное язычество» (стр. 72), хотя и не без христианского налета.

Не менее сложен вопрос и об отношении Есенина к церкви и церковнослужителям. Полемизируя с другими есениноведами, В. И. Харчевников справедливо не усматривает в раннем творчестве Есенина ни «публицистической иронии», ни «прямого богохульства», отмечая, что сатирический стиль вообще не характерен для молодого поэта (стр. 73). По мнению ученого, в есенинских бытовых зарисовках («Калики», «По дороге идут богомолки», «Заглушила засуха засевки») «отдельные приметы религиозного быта» выступают как «нейтральные, объективные реалистические детали» и «живописные подробности» (стр. 70). Но присмотримся к обороту деталей в этих стихотворениях. Так ли они «нейтральны»? Девки «потачились» на молебне, «загузынил дьячишко лядащий», «дьякон бавкнул из кряжистых сил», «стрекотуньи-сороки, как свахи, накликали дождливых гостей» (а не молитвы поа); собаки облаивают богомолок, принимая их за воров; мимо калик топают с поклажей клячи, им вторят «горластые гуси», а пастушки называют их насмешливо «скоморохами». Дело тут не только в «непочтительном отношении деревенской молодежи к странникам» (стр. 75), а в «противостоянии», несоместности живой жизни и церкви и всего, что с ней связано. Оттого во время молебна «заливаются веселые птицы», по соседству с надписью на монастырских воротах «Упокою грядущих ко мне» «разбрехались» собаки, духовным стихам о «сладчайшем Иисусе» «подпевали» гуси (кстати, рифмуясь с «Иисусом»). Все это бросает совсем не нейтральный, а скорее все же прощальный ответ на «приметы религиозного быта». И вряд ли Есенин воспринимал калик как «народных раскодов» и относился к ним сочувственно, как к «родному фольклору вообще» (стр. 76). Таким образом, «расшифровка словесных образов» не является универсальным и единственным ключом для познания есенинского мировосприятия. Для этого необходим и целостный анализ произведения, и изучение его в контексте творчества поэта этого периода.³³

За решение одной из труднейших проблем, связанных с поэтикой жанра, взялся В. В. Базанов. В своем обзоре, посвященном советской поэме 20-х годов, ученый писал, что тематический подход, принятый во многих работах 60-х годов, недостаточен для уяснения жанровой специфики эпических произведений Есенина.

³² «Русская литература», 1975, № 3, стр. 72.

³³ На наш взгляд, во многом проясняет этот спорный вопрос рассмотрение трех есенинских стихотворений («Калики», «Богомолки», «Молебен») как своеобразного цикла, «сцементированного» общностью сюжетных ситуаций (калики проходят по деревням и полям, богомолки идут по дороге и полю, и те и другие приходят к церкви и монастырю, «встречаются» со стадом или табуном; из деревни в поле движется молебен, в котором участвуют прихожане и поп с причтом), действительностью и драматизацией повествования («многослогность» и многоголосие) и стихотворным размером — трехстопным анапестом. Судя по синтаксическому и интонационному однообразию (из 16 строк 10 начинаются глаголами), производящему впечатление неумелости, отсутствию пейзажных деталей, просторечным «поспешливо» и «страдальными», «Калики» предшествовали «Богомолкам» и «Молебену» (так названным в первой публикации). Но с другой стороны, в художественной ткани стихотворения ощущается позднейшая правка, особенно в составных и петочных рифмах, раннему Есенину не свойственных (по стаду — господу, деревьям — древницами), и в смене рифмовки: ДЖДЖ на сплошную женскую.

в исследовании которой «сделаны пока лишь самые первые и весьма робкие шаги».³⁴ И сам В. В. Базанов предпринимает более решительный «шаг», выбрав для анализа есенинские «маленькие поэмы». Исследователь рассматривает формирование и эволюцию этого жанра в творчестве поэта, выделяет три этапа его развития (1914—1915, 1917—1920 и 1924—1925) и одновременно три жанровые разновидности, каждая из которых обладает «своеобразной идейно-художественной системой», тематической доминантой, ритмическими и строфическими особенностями.³⁵ В то же время всех их объединяют общие черты: эпическая основа, «синтез личного и общего», современный материал, небольшой объем (90—110 строк). Подтверждая суждение А. Т. Васильковского о «маленьких поэмах» Есенина, что они «рождались из лирических „циклов“»,³⁶ В. В. Базанов вместе с тем убедительно спорит со своим предшественником, который не считает «маленькие поэмы» самостоятельным жанром, а видит в них «промежуточные жанровые новообразования лирики, приближающиеся к поэме».

Исследуя есенинские поэмы на фоне русской литературы 10—20-х годов, В. В. Базанов показывает зарождение и становление нового жанра вначале в творчестве символистов, затем пролетарских и крестьянских поэтов и дальнейшее развитие его в последующие десятилетия. Единственно, что вызывает сомнение в данной статье, это предложенное автором число поэм Есенина: 27 вместо 36, названных самим поэтом. Так, по нашему мнению, не стоит «отлучать» от «маленьких поэм» 1924—1925 годов стихотворные письма, которые являются их разновидностью со всеми присущими им жанровыми признаками.³⁷ Сюжет их строится на автобиографическом материале и конкретном эпизоде (посещение родных мест, поездка на Кавказ, разрыв с любимой, письмо от матери), причем отклик на реальный факт перерастает в раздумье «о времени и о себе», а лирический монолог или послание включает в себя бытовые зарисовки, диалоги, очерк характеров. Если прежние «маленькие поэмы» Есенина («Русь», «Отчарь», «Преображение» и др.) выросли из цикла стихотворений, то в последний период творчества поэт пробует подчинить циклизации сами поэмы, разворачивая их в целую эпическую серию, спаянную внутренним сюжетом, эволюцией лирического героя, тематическими «скрепами» и лейтмотивами (мысли о Ленине — рулем Земли, о «Капитале» Маркса, о поэтической славе, о поэтах-классиках и современниках) и метро-ритмическим сходством — графически расчлененные вольные ямбы.³⁸

Проблема циклов и циклизации в есенинском творчестве все еще ждет исследователя. Новую жанровую форму, переходную между циклом и поэмой, находит в поэзии Есенина В. В. Базанов.³⁹ Это нестабильные в количественном и композиционном отношении образования, «неустойчивые группы стихотворений», имеющие определенную «идейно-эмоциональную цельность и завершенность», но изменчивые по составу. Ученый называет их «концентами» (от лат. *concentio* — созвучие, гармония) и видит в них «переходный этап» от цикла к поэме, а в качестве примера приводит одноименные, но разные по составу группы стихотворений «Русь» в двух изданиях «Радунщцы» (15 — в первом и 6 — во втором). Плодотворная идея В. В. Ба-

³⁴ В. В. Базанов. Об изучении русской советской поэмы 20-х годов. «Русская литература», 1973, № 1, стр. 167.

³⁵ В. В. Базанов. «Маленькая» поэма первых лет революции и 20-х годов (к характеристике ее как особой разновидности жанра). «Русская литература», 1973, № 4, стр. 103—113.

³⁶ А. Т. Васильковский. Жанровое своеобразие «маленьких поэм» С. Есенина. В кн.: Вопросы русской литературы, вып. 3 (9). Изд. Львовского университета, Львов, 1968, стр. 40.

³⁷ Иначе объясняет происхождение эпистолярного жанра в творчестве Есенина Л. В. Занковская (Жанр и стиль в поэзии С. Есенина. В кн.: Некоторые вопросы русской литературы XX века. Труды кафедры советской литературы Московского гос. педагогического института. М., 1973, стр. 73—81), генетически связывая его с песенной лирикой (кольцевая композиция) и отделяя от «маленьких поэм» как повествовательного жанра.

³⁸ В «цикл небольших лирических поэм о Руси» объединяет три произведения Есенина — «Возращение на родину», «Русь советская» и «Русь уходящая» — А. М. Микешин (О драматическом пачале в есенинском реализме 1924—1925 гг. В кн.: Проблемы реализма, вып. II. Вологда, 1975, стр. 37—56), признавая, что «в известной мере к ним примыкают „Письмо к женщине“ и „Мой путь“» (стр. 49). Надо заметить, что не все исследователи относят эти произведения к жанру «маленьких поэм». Так, А. З. Жаворонков называет их «лирическими рассказами» (Традиции и новаторство в творчестве С. А. Есенина, стр. 24), а Е. Л. Карпов — «реалистическими стихотворениями», рассматривая в одном ряду без жанровых различий «Возращение на родину» и «Этой грусти теперь не рассыпать», «Русь советскую» и «Не вернусь я в отчий дом» (Идеи патриотизма в лирике Есенина. В кн.: Проблемы советской поэзии, вып. 3, стр. 114—129).

³⁹ В. В. Базанов. Сергей Есенин и книгоиздательство «Московская Трудовая Артель Художников Слова». В кн.: Есенин и современность, стр. 128—132.

занова, на наш взгляд, нуждается в некоторой корректировке: концентры занимают промежуточное место не между циклом и поэмой, а между разделом (главкой) поэтического сборника и циклом и в силу своей неустойчивости, ведущей даже к распаду группы на отдельные стихотворения (см. «Москву кабацкую»), не могут выполнять функции лирической поэмы.

Требуется глубоко и обстоятельно освещение и проблема творческого метода поэта, которому посвящены лишь беглые упоминания в монографиях. Это, пожалуй, самый нераспаханный участок есениноведческого «поля». Однако в последние годы намечились сдвиги: начался переход от общих положений и отдельных высказываний к специальным исследованиям. Перспективные замечания о характере романтизма раннего Есенина высказал В. И. Харчевников, выявив в дореволюционном творчестве поэта сосуществование реалистических и романтических элементов.⁴⁰ Это сосуществование выражало «две точки зрения поэта на один и тот же предмет: он рисует реальный трудовой быт деревни и тут же показывает деревню с праздничной, идеализированной стороны. Вот эта вторая точка зрения и отражается в форме, максимально адекватной песенному и календарно-обрядовому фольклору» (стр. 98). И хотя «фольклорный романтизм» — не самый удачный термин, по сущности поэтического мирозерцания молодого Есенина подмечена точно и раскрыта убедительно.

Более широко, на материале всего творчества Есенина, ставит вопрос о романтизме А. М. Микешин, анализируя есенинскую поэзию в свете «романтического оживления» и возрождения романтизма в русской литературе конца XIX—начала XX века.⁴¹ Как и многие художники переломной эпохи, утверждает автор, Есенин был не только реалистом, но и романтиком, и романтические тенденции в те или иные периоды его поэтического пути играли «определяющую роль» (стр. 96). В дореволюционном творчестве они проявлялись не столько «в идеализации деревни, сколько в своеобразном, типично романтическом подходе к изображению сложных взаимоотношений между человеком, деревней и природой» (стр. 107—108). В дальнейшем характер романтического «преображения» действительности в поэзии Есенина видоизменяется. Исследователь пишет о «планетарно-космической романтике 1917—18 гг.», «абстрактно-романтическом противопоставлении города и деревни 1919—1922 гг.», «романтическом историзме „Пугачева“» и т. д. Менее обследованы в работе А. М. Микешина романтические мотивы в есенинском зрелом творчестве. Правда, говорится, что и тогда поэт не отказался от «революционной романтики» и что «в каждом конкретном случае характер и природа романтических тенденций различны» (стр. 192). Но вот этой конкретности порой и не хватает исследованию.

Современное литературоведение развивается во взаимодействии со смежными и далекими научными дисциплинами. «И мы не должны страшиться появления различных подходов под углом зрения смежных наук (психологии, семиотики, статистики, социологии и пр.) в пределах единой методологии — науки всегда обогащали и обогащают друг друга».⁴² Новые веяния проникают и в есениноведение: появляются работы, в которых есенинское творчество исследуется с помощью математических, лингвостатистических, структуралистских методов.

Рассмотрению некоторых типов бинарных метафор Есенина посвящена статья Н. А. Басилая.⁴³ Статистические подсчеты и таблицы, приведенные в ней, показывают, что способностью изменять значения других слов в есенинской поэзии обладают главным образом существительные и реже прилагательные. Автор делает и другой вывод: Есенин употребляет одно и то же метафоризируемое (т. е. подчиненное) слово в самых разных контекстах, широко используя способность ряда слов приобретать различные переносные значения (костер рябины и костер зари, звон шагов и звон сосняка). В статье Н. А. Басилая привлекает применение методов современной лингвистики к исследованию есенинских метафор,⁴⁴ но несколько настораживает искусственное выделение простейших «микрочастиц» из сложных метафорических «молекул»: бинармы в «чистом» виде встречаются у Есенина сравнительно редко, обычно они «обрастают» определениями, дополнениями, сравнительными оборотами, соединяются друг с другом («шалями тучек луна закрывается») и создают неразложимый образ, состоящий из «предметных» метафор, метафорических глаголов и эпитетов. По методике Н. А. Басилая, мы вынуждены разложить многоступенчатый образ «Злой октябрь осыпает перстни С коричневых рук берез» на бинармы «злой октябрь», «руки берез», «коричневые руки» и трех-

⁴⁰ В. И. Харчевников. Традиции русской народной песни в стиле раннего Есенина (1910—1916 гг.), стр. 95—104.

⁴¹ А. М. Микешин. Исторические судьбы русской романтической поэзии, ч. II. Лекции по спецкурсу. . . Кемерово, 1974, стр. 93—195.

⁴² Д. Лихачев. Исследование или популяризация? «Литературная газета», 1974, № 38, 18 сентября.

⁴³ Н. А. Басилая. Метафора в поэзии Сергея Есенина. В кн.: Слово в русской советской поэзии. Изд. «Наука», М., 1975, стр. 234—246.

⁴⁴ См. работы Ю. И. Левина о структуре метафоры в «Трудах по знаковым системам» (II, 1965 и IV, 1969, Тарту).

членную метафору «октябрь осыпает перстни». Но при такой операции исчезает художественное своеобразие есенинской метафоры, разрушается структура «образа двойственного положения», представляющего собой нерасчленимое целое, синкретический организм, рассеяние которого на части ведет к его уничтожению. Таким образом, предложенный лингвистический анализ дает представление лишь о метафорических связях отдельных слов, но не о сцеплении их в многоступенчатый образ.⁴⁵

Применение внутритекстового анализа стихотворного текста в сочетании с внетекстовым, т. е. в сопоставлении с другими есенинскими стихами, произведениями современников поэта и источниками, которыми он мог пользоваться, дало возможность расшифровать одно из самых загадочных стихотворений С. Есенина «Не пора ль перед новым посемьем». Авторы расшифровки А. М. Панченко и И. П. Смирнов⁴⁶ прокомментировали каждое слово и выражение, проанализировали композицию и ритмику, синтаксический и звуковой строй стихотворения. К интерпретации «подключены» обширные внетекстовые связи, начиная от «Ключей Марши» и «Пугачева» и кончая «Поэтическими воззрениями» Афанасьева и словарем Даля. Объяснены и зашифрованы стихотворения — обращение к словам с призывом «отплеснуться от Каялы» («язык включается в пантеистическую картину мира, из социального феномена становится явлением живой природы»), и обилие диалектизмов и архаизмов («крестьянство — хранитель «древней Тайны»), и перечень названий четырех рек («знак национального пространства»). Обнаружена близость незавершенного есенинского текста не только к «Слову о полку Игореве», реминисценциями из которого он пронизан, но и к «скифским» идеям и совмещен в нем двух планов — «настоящего (тема мятежа) и языческого прошлого (фольклорная, мифолого-обрядовая тема)».

Есениноведы начинают проявлять интерес и к такой актуальной проблеме современного литературоведения и искусствознания, как проблема пространства и времени. Как отмечается в коллективном труде «Ритм, пространство и время в литературе и искусстве», «пространственно-временные представления, сохраняя свою объективную основу, становятся не только средством передачи мыслей, чувств и переживаний героев и автора, но и служат образному обобщению сложнейших процессов действительности».⁴⁷

Вопрос о художественном времени в поэзии раннего Есенина затрагивает В. И. Харчевников, определяя как одну из особенностей формирующегося стиля поэта «образ дряхлеющего, остановившегося времени» и «статичку явлений».⁴⁸ Эти черты поэтики исследователь выводит из мировосприятия Есенина, связывает с «поэтизацией изолированного от больших социально-исторических проблем современности узкого деревенского быта». Созданию впечатления «вечного, отлаженного, неизменного ритма жизни» способствует натуралистическая последовательность описаний, беспорядочность равноценных деталей, «однородность различных понятий» (пои и сороки, платки и монахи, косари и камыши) и преимущественное употребление глаголов настоящего времени. При общем преобладании в ранней есенинской поэзии продолженного, «всегдашнего» времени, аналогичного фольклорному, поэт обращается и к историческому времени: поэтический сюжет включается в широкий исторический поток, протекающий за его пределами. Такой временной тип использован в откликах на первую мировую войну («Русь», «Молитва матери» и др.), и образ «открытого» времени выступает как «образ войны», приобретая отрицательный характер: «вторжение внешних событий в замкнутый мир деревни» воспринимается как несчастье. В этих стихах впервые авторское время, прежде тождественное объективному, отделяется от него, противостоит историческому и совпадая с «деревенским» временем, «в потоке которого течет жизнь осиротевшей деревни». Временные представления Есенина объясняются и позицией крестьянского патриотизма, и усвоением фольклорных традиций, и присущей начинающему художнику описательностью, и одновременно его острой наблюдательностью. Выводы В. И. Харчевникова настолько значительны для понимания есенинского творчества, что хо-

⁴⁵ Пример статистического обследования есенинского стиха см. в нашей статье «Четырехстопный ямб С. Есенина» (в кн.: Вопросы статистической стилистики. Изд. «Наукова думка», Киев, 1974, стр. 228—243).

⁴⁶ А. М. Панченко, И. П. Смирнов. К интерпретации стихотворного текста Есенина «Не пора ль перед новым посемьем». «Русская литература», 1971, № 4, стр. 141—148. Сопоставительный и структурный анализ отдельных произведений Есенина см. также: Л. Н. Малюкова. Поэма С. Есенина «Черный человек» и стихотворение А. Белого «Осень». В кн.: Проблемы советской поэзии, вып. 2, стр. 97—110; Л. Л. Бельская. Опыт внетекстового и текстового анализа поэтического произведения. В кн.: Русская литература, вып. 5. Алма-Ата, 1975, стр. 60—68.

⁴⁷ Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Изд. «Наука», Л., 1974, стр. 8.

⁴⁸ В. И. Харчевников. 1) Традиции русской народной песни в стиле раннего Есенина (1910—1916 гг.), стр. 85—95; 2) Поэтический стиль Сергея Есенина (1910—1916 гг.), стр. 151—165.

чется посоветовать исследователю продолжить работу в этом направлении и проследить, в какой мере изменение принципов воплощения временных отношений зависит от общей идейно-художественной эволюции поэта.

Другую сторону этой проблемы — художественное пространство — рассматривает М. Новикова в статье «Мир „Персидских мотивов“». ⁴⁹ Основной ее тезис: картина мира, воссоздаваемая поэтом в этом цикле, являет собой двоемирие, в котором противопоставлены «все составные части обоих миров: портрет, пейзаж, предметно-бытовая среда, ситуации, система персонажей... художественное пространство» (стр. 176). Персидский мир — это замкнутое пространство, «мир абсолютной молодости», озаренный постоянным светом и благоуханный, «земля обетованная», «удел желанный». Россия противопоставит этому волшебному миру как реальная страна с бескрайними равнинами под «шуршащим пологом тумана», тусклым светом луны и собачьим лаем, причем географическая разомкнутость (вместо дверей и порогов — путь) сочетается с психологической (широта характера). Автор обосновывает близость есенинского описания Персии к народным сказкам, к жанру социально-утопической легенды и, наконец, к фольклорной Руси ранних стихов самого Есенина. Последнее замечание, в общем убедительное, подводит, однако, к сомнительному заключению, что Персия — это Россия мифа и, расставаясь с Персией («Мне пора обратно ехать в Русь»), поэт прощается с «мифической, блаженно-неподвижной, вечно самозамкнутой Россией ранней лирики во имя России пекуной и беспокойной. Нам представляется этот вывод натяжкой: прощание Есенина с патриархальной Русью произошло задолго до встречи с Персией. Уже в годы революции Россия предстала в есенинской поэзии «буйственной», «отчавившей», сбросившей чары сна и азиатской «дремоты». И «Персидские мотивы» как раз и строятся на антитезе (и это показано в статье): мифическая Персия, воплощающая в себе восточную неподвижность и покой, — и тревожная Россия, находящаяся в движении, в пути. «Трудная родина — блаженная чужбина». Как доказательство «превращения» Персии в Россию М. Новикова приводит общность цветowego эпитета «голубой», которым Есенин часто определял Русь, а в цикле отнес его к «родине Фирдуси». Но, во-первых, одного общего признака недостаточно для полного подобия, а во-вторых, символика цвета у Есенина многозначна, и голубой цвет, как и синий, «окрашивает» различные явления и предметы в мягкие, нежные, грустные тона («голубая струя судьбы», «девушка в голубом», «синее счастье»). ⁵⁰ Кроме того, в «Персидских мотивах» между этими цветowymi эпитетами, возможно, есть и оттенок различия. Россия — «далекий синий край», а Персия — «голубая да веселая страна». При исследовании художественного пространства в есенинском цикле, вероятно, следовало коснуться вопроса о его составе и композиции, небезразличных к развертыванию пространственных отношений в пределах поэтического мира «Персидских мотивов». ⁵¹

В современном есениноведении еще много нерешенных вопросов, неразработанных проблем, «белых пятен». ⁵² В своих заметках о Есенине В. Г. Базанов, остановившись на недостатках и пробелах есенинианы, подчеркнул необходимость всестороннего и объективного освещения жизни и творчества поэта: «Теперь уже недостаточно одного восторженного признания, дружеских похвал и положительных

⁴⁹ «Вопросы литературы», 1975, № 7, стр. 173—184.

⁵⁰ О многозначности сине-голубого цвета в есенинской поэзии см.: Л. Ф. Соколов а. Колоративная лексика в поэзии С. Есенина. В кн.: Теория поэтической речи и поэтическая лексикография. Шадринск, 1974, стр. 152—155.

⁵¹ По нашему мнению, в состав цикла следует включить стихотворение «Море голосов воробьиных», которое примыкает к нему и по своей настроенности, и по форме: та же поэтическая атмосфера и восточный колорит (кроме, пожалуй, воробьев), та же прихотливая строфика, и изощренная инструментовка, и трехдольник на дактилической основе (как в стихотворении «Глубое сердце, не бейся») и тот же мир блаженства, любви и молодости, страна шепчущих роз и светлых, ясных ночей.

⁵² Совсем почти не изучена есенинская проза. Одна из немногих работ — А. В. Крутиков. Композиция очерка С. Есенина «Железный Миргород». В кн.: Метод, стиль, поэтика. «Труды Пржевальского гос. педагогического института», т. XVII, серия гуманитарных наук, кафедра русской литературы, вып. 4, 1972, стр. 55—61. В ней устанавливаются связи прозы Есенина с его поэзией: очерк своим четырехчастным строением напоминает четырехстишие с перекрестной рифмовкой, как бы повторяющей название (Железный — Миргород — Железный — Миргород, где Железный — индустриально-технический прогресс, а Миргород — быт и нравы Америки), ощущается ритмическая организованность текста, местами приближающаяся к стихотворному ритму. Переключки между прозаической и стиховой речью обнаруживает и В. И. Харчевников при анализе повести «Яр» (Поэтический стиль Сергея Есенина, стр. 203—211), сопоставляя пейзажные детали, метафоры и сравнения (снег черемухи, осень — пожар, «туши клубились шерстью»), символику красного, желтого и черного цветов и т. д. вплоть до отдельных фраз, варьирующих стихотворные строки.

эмоций. Требуется историко-литературные работы, основанные на прочном фундаменте, на точных фактах, глубоких обобщениях, исторически выверенных концепциях.⁵³ Добавим, что нужны еще и узко специальные, и текстологические статьи,⁵⁴ и стилистические исследования,⁵⁵ и структурный анализ, и статистические таблицы, и метрические справочники, и словари рифм, и другие справочные издания,⁵⁶ т. е. разные виды литературоведческих работ, написанных в разных аспектах и с различной методикой.⁵⁷

Заканчивая обзор есениноведения за пять межюбилейных лет (1970—1975), хочется воспользоваться есенинским выражением: «расставлены только первые вехи»,⁵⁸ т. е. поставлены важные проблемы и намечены пути их решения.

Л. Ф. ЕРШОВ

ПОЛЬСКАЯ ПЕРИОДИКА О ШОЛОХОВЕ

(К 70-ЛЕТИЮ ПИСАТЕЛЯ)

Настоящие заметки имеют локальный характер. Речь пойдет о польской шолоховедной, приуроченной преимущественно к 1975 году, поскольку в целом проблема «Шолохов в Польше» уже не раз становилась предметом изучения как польских, так и советских исследователей.¹ В данном случае хотелось бы за счет

⁵³ В. Г. Базанов. О Сергее Есенине (заметки). «Русская литература», 1974, № 4, стр. 19.

⁵⁴ Некоторые текстологические вопросы уже привлекали внимание исследователей (см., например: В. Вдовин. 1) Одна-единственная буква... «Литературная Россия», 1971, № 20, 14 мая; 2) Искажение текста или воля автора? «Литературная газета», 1975, № 29, 16 июля; В. Баранов. Дух и буква. «Литературная Россия», 1971, № 25, 18 июня), однако в целом работ таких еще очень мало, да и построены они на весьма ограниченном материале.

⁵⁵ Характерно, что язык и стиль Есенина в последние годы привлекает все большее внимание лингвистов (см. работы А. И. Бражникова, Т. С. Жбанковой, Р. В. Алимпиевой, Г. Г. Калинин, А. Т. Кунгуровой, Л. Е. Малаховой, Е. А. Малиновского, В. В. Образцовой, Л. Ф. Соколовой и др.).

⁵⁶ Работа в этом направлении идет, хотя и не столь интенсивно, как того хотелось бы: небольшой словарь языка поэта еще несколько лет назад выпустил Б. И. Осипов, в Шадринске под руководством В. П. Тимофеева подготовлен к изданию словарь рифм Есенина и завершается подготовка полного словаря языка поэта (см.: В. П. Тимофеев. Наш опыт поэтической лексикографии. В кн.: Теория поэтической речи и поэтическая лексикография, стр. 92—112), в Ленинграде уже много лет готовится обширная библиография публикаций произведений Есенина и литературы о нем (см. об этом издании: В. В. Базанов. «Маленькая» поэма первых лет революции и 20-х годов (к характеристике ее как особой разновидности жанра), стр. 107, прим. 15), первый том которой уже завершен и находится в печати. В последние годы опубликованы и некоторые другие работы справочного характера, см., например: Г. К. Иванов. Есенин в музыке. Справочник. Изд. «Советский композитор», М., 1973; Рукописи С. А. Есенина. Каталог. (Сост. Р. Б. Заборова). Л., 1970, и др. См. также: З. С. Гайдуков и А. В. Зубов. Частотный словарь поэтических произведений С. Есенина. В кн.: Вопросы общей и прикладной лингвистики. Мпск, 1975, стр. 165—186; Н. Ф. Шонина. О словаре сравнений С. Есенина. «Русский язык в грузинской школе», 1972, № 1, стр. 41—46.

⁵⁷ Радует тот факт, что в минувшем пятилетии было защищено несколько кандидатских и одна докторская диссертации: А. З. Жаворопков — «Традиции и новаторство в творчестве С. А. Есенина» (Тбилиси, 1971), Н. И. Грибанов — «Эволюция художественной образности в послектябрьской поэзии С. Есенина» (М., 1970), Л. В. Запковская — «К вопросу об особенностях поэтического стиля С. Есенина» (М., 1971), Е. Г. Уманская — «Сергей Есенин и литературное движение (1915—1923 гг.)» (М., 1972), Л. В. Бакун — «Песенная лирика С. Есенина» (М., 1973), Е. Л. Каршов — «К вопросу о своеобразии лиризма Есенина» (М., 1974), Л. Е. Малахова — «Спиритические средства экспрессии в творческом контексте С. А. Есенина» (Алма-Ата, 1974) и др.

⁵⁸ Сергей Есенин, Собрание сочинений в пяти томах, т. V, Гослитиздат, М., 1961, стр. 73.

¹ J. Urbanińska. 1) Twórczość Michała Szolochowa w polskiej krytyce okresu międzywojennego. Sprawozdanie z posiedzeń Komisji PAN. Oddział w Krakowie. Kraków, 1966, s. 99—101; 2) Radziecka powieść ruską w Polsce w latach 1933—1939. Ossolineum, Wrocław, 1968, s. 57—67; К. Прийма. «Тихий Дон» сражается. Изд.

широты обзора углубить анализ некоторых основных концепций польских ученых.

М. А. Шолохов — пескомненно, крупнейший художник современности. Так считаем не только мы, но и многие за пределами нашей страны. Вот почему в сознании читателей XX столетия имя Шолохова неизменно сопрягается с созвездием таких имен, как Пушкин, Толстой, Достоевский, Чехов, Горький. Во всем мире идет осмысление вклада автора «Тихого Дона», «Поднятой целины», «Судьбы человека». С разных сторон рассматриваются и изучаются произведения великого писателя. Мощный толчок исследованию творчества Шолохова как у нас в стране, так и за рубежом дал юбилей художника, отмечавшийся в минувшем году. Состоялись международные конференции в Москве, Варшаве, Лейпциге. К знаменательной дате вышел ряд монографий и коллективных сборников. В их числе книги Мипрослава Заградки «Михаил Шолохов. Мотивы — композиция — стиль» (Прага, 1975), Христо Дудевского «Михаил Шолохов. Идеи. Образы. Традиции» (София, 1975), Георге Барбэ «Михаил Шолохов в румынском литературном мире» (Бухарест, 1975).

В европейской и мировой русистике одно из первых мест принадлежит польским исследователям русской советской литературы. Особенно значителен их вклад в изучение творчества Михаила Шолохова. Объясняется это прежде всего огромной любовью польского народа к Шолохову. Достаточно сказать, что когда в конце 50-х годов газета «Trybuna ludu» провела анкету с целью определить популярность крупнейших писателей мира в стране, то Шолохов занял одно из первых мест, опередив Л. Толстого. С 1931 по 1974 год произведения Шолохова издавались в Польше 172 раза.

Не случайно именно в Польше с успехом прошла в апреле 1975 года крупная международная шолоховская конференция. Здесь же вышли специальные «шолоховские» номера двух широко известных литературоведческих журналов: «Slavia orientalis» (1975, № 4) и «Przegląd humanistyczny» (1975, № 11). Выход в свет этих номеров — знаменательное событие польской русистики, а помещенные на их страницах материалы настолько содержательны, что заслуживают подробного рассмотрения.

Сначала Шолохов открывал новые художественные материи, а потом наступило время континентам раскрывать глубинные пласты его творчества, постигать тайны художественного слова этого писателя, всепокоряющей силы его поэтической прозы. Достоинство трудов, опубликованных на страницах юбилейных номеров журналов «Slavia orientalis» и «Przegląd humanistyczny», состоит в том, что их авторы стремятся решить коренные вопросы современного шолоховедения. Не боясь ошибиться, их можно было бы, видимо, очертить следующим образом: своеобразие шолоховского эпоса, проблема гуманизма, национальное и общечеловеческое содержание шолоховского творчества, роль и место Шолохова в русской и мировой литературе. Конечно, если рассматривать всю проблему ретроспективно, то нельзя не отметить, что на протяжении десятилетий было немало спорных, а порой и ошибочных суждений. В ряде случаев они подвергаются разбору в статьях указанных журналов. О зрелости современной польской русистики свидетельствует тот факт, что нынче подобные суждения все чаще воспринимаются как унылый апахронизм.

Десятки польских критиков и литературоведов на протяжении 30—70-х годов обращались к творчеству Шолохова. В большинстве случаев они стремились объективно, достаточно глубоко оценить заслуги создателя «Тихого Дона», «Поднятой целины», «Судьбы человека». Среди литераторов и ученых, которые внесли в этом плане решающий вклад, необходимо прежде всего назвать имена Б. Бялкозовича, Е. Енджеевича, Я. Прегер, Р. Новаковского, В. Кивильшо, Е. Ленарчика, Р. Срочиньского, М. Хаенцкой и др. Многие из них и в наши дни успешно работают в избранной теме. Изучение социально-философских и нравственно-эстетических аспектов творчества Шолохова — особая ветвь исследований современных польских ученых.

В «Тихом Доне» современность, как известно, осмысливается в гигантской исторической, социально-философской перспективе. Это не просто широкая панорама предреволюционной и революционной России. Это — эпос народной жизни, где предстает не столько быт, сколько бытие русского народа в один из самых бурных моментов его истории. Огромная фреска, нарисованная дерзкой кистью художника-эпика, переливается всеми цветами страсти, она красочна и полифонична, в то же время объемна, удивительно рельефна. Шолохов протягивает нити в прошлое, пытается современность и дает прогнозы на будущее. Автору «Тихого Дона», как никому другому, удалось раскрыть внутренний мир человека из народа, воссоздать во всей многогранности наш национальный характер эпохи революционного разлома.

Постигая суть мира, в котором мы живем, Шолохов не минует человеческих драм, смячений и обретений духа, трудных народных судеб. Удивительна бездонность хляктеров в его книгах. Давно стали не просто нарицательными, но загляни

второе, испр. и доп., М., 1975, стр. 151—167; С. В. Клементьев. Творчество Шолохова в Народной Польше. «Вестник Московского университета», серия Х. филология, 1975, № 3, стр. 51—59.

достойное место в пантеоне мировых литературных образов Григорий Мелехов и Аксинья, Давыдов и Андрей Соколов.

Авторы статей рецензируемых журналов ставят своей целью постичь главное, сдержанное в шолоховском творчестве. Особенно интересны в этом плане работы Б. Бялокозовича «Михаил Шолохов — личность и творчество», В. Грабского и Р. Срочиньского «Национальное и общечеловеческое звучание творчества Шолохова», М. Хаенцкой «Личность и история в „Судьбе человека“ Михаила Шолохова».

Б. Бялокозович, опираясь на документы, исследования предшественников и собственные разыскания, воссоздает живой облик большого художника. Свежо, по-новому сказано о раннем творчестве М. Шолохова. Точно замечено, что уже в ранних рассказах писатель «разрушал» привычный стереотип «казака с нагайкой», верно служащего царю, развеивал миф «казацкой Вандеи».² Шолохов утверждал силу идей большевизма, которые побеждали в нелегкой борьбе и на Дону, в специфических условиях Области Войска Донского. Переходя к анализу «Тихого Дона», Б. Бялокозович раскрывает особенности историософии писателя, вводит и широко обосновывает понятие «шолоховский реализм» с такими его компонентами, как народность, эпичность, редкая полнота правды жизни, трагизм, социалистический гуманизм.

Свидетельством повышенного внимания современных польских исследователей к проблемам философии творчества Шолохова является статья В. Грабского и Р. Срочиньского «Национальное и общечеловеческое звучание творчества Шолохова». Здесь на широком фоне европейских общественно-философских, литературно-эстетических течений XX века ставится проблема новаторства Шолохова как одного из крупнейших художников и мыслителей нашего столетия. Хорошо показана несостоятельность попыток (в том числе и на польской почве) всевозможных экзистенциалистов и психоаналитиков постичь смысл грандиозного шолоховского эпоса. Ни концепция отчуждения, ни теория человека-пылинки, затерянной в безбрежном лаосе космоса, нисколько не приближают к познанию истины. Верным компасом здесь может служить марксистская социология, диалектически трактующая вопросы взаимосвязей частного и общего, личного и общечеловеческого, национального и интернационального. Анализ с этих позиций «Тихого Дона» дает ключ к раскрытию такой важной проблемы, как природа трагического в шолоховском эпосе.

У Шолохова, как утверждают В. Грабский и Р. Срочиньский, в отличие от экзистенциалистского толкования трагического, пронизанного философией отчаяния, индивидуализма и одиночества, рождается совсем иное. Это можно назвать «перерастанием традиционного в новые качества жизни, то есть его претворением» (стр. 31). На этой основе и складывается, нередко трудно, порой мучительно, новое самосознание, новый мир чувств. Но именно в этом-то претворении и заложено оптимистическое начало. Заслуга авторов статьи состоит в том, что они впервые столь глубоко и оригинально раскрывают оптимистический характер трагедии Мелехова. Тем самым открытия Шолохова, его вклад в мировую традицию — эпическую и трагедийную — получают новое освещение.

Большой интерес вызывают те разделы статьи, где идет речь о национальном и общечеловеческом в шолоховском эпосе. В. Грабский и Р. Срочиньский анализируют тонкие срезы, запечатлевшие биологические, культурные, социально-политические аспекты человеческого существования. Умело раскрываются связи-противоречия между индивидуальным, национальным, общечеловеческим. Показано, как эти категории получают новое историческое наполнение, образуют новую равновесную систему, выражая, по словам авторов, изменившуюся психическую структуру народа.

Предшественники и современники Шолохова писали о трудностях революции в России, воссоздавали этапы, предшествующие разлому 1917 года и обусловившие его суровые коллизии. Шолохов впервые в русской литературе сделал те же конфликты предметом высокой трагедии. Автор «Тихого Дона» заговорил о необычайной сложности целой исторической полосы перехода от старого, веками сформировавшегося уклада к новому строю жизни. Он разглядел такое глубинное содержание переходной эпохи от капитализма к социализму, которое ускользало от взора многих как у нас в стране, так и за рубежом. Потому-то опыт его творчества приобрел в XX веке поистине универсальный характер, общечеловеческий смысл.

В. Грабский и Р. Срочиньский пишут о том, что создателю «Тихого Дона» важно было показать, как «завоевывать сердца казаков, а не только бороться с ними» (стр. 38). Авторы статьи подчеркивают весьма существенный момент, утверждая, что «с главным потоком истории в эпоху революции разошлись как пути правых, так и „леваков“ («lewicy»), ибо и те и другие не смогли постичь суть жизни нации-народа» (стр. 38). И далее продолжают: «Шолохов воссоздает с особой тщательностью те явления, которые свидетельствуют о том, что крупные вейные разпогласия, особенно между ленинизмом и троцкизмом, имели свое кол-

² B. Białokozowicz. Michał Szolochow — człowiek i dzieło. «Przegląd humanistyczny», 1975, № 11, s. 4. Далее ссылки на этот номер журнала даются в тексте.

кретнос, хотя и не всегда осознаваемое отражение в человеческих характерах и поступках» (стр. 38).

Автор «Тихого Дона» приемлет «ленинскую концепцию революции» (стр. 39). Шолохов идет вглубь национальной психики. Он раскрывает «силу ленинской революционной идеи», показывая, что «над Доном, во всей России, славячестве начал формироваться новый тип» (стр. 39) представлений о человеке и мире.

Нашими подругами за рубежом сочинена версия об антигуманности творчества Шолохова, о якобы жестоком направлении его таланта. У буржуазных советологов короткая память. Они забывают, что народническая критика в свое время и Ф. Достоевского именовала «жестоким талантом». Но право же, трудно в русской литературе найти другого художника со столь же ранимым и человеколюбивым сердцем. Таков и Шолохов, хотя и в иную историческую эпоху живет и работает этот последний традиций русской и мировой классики. Михаил Шолохов, вдохновляясь опытом своих предшественников (юмор «Мертвых душ», эпическое искусство автора «Войны и мира», звенящий трагизм Достоевского, пластика и лирика чеховских шедевров) равно был прудготовлен как к постижению философско-эстетических глубин русской и мировой литературы, так и к приятию выстрадавших ею на протяжении столетий демократических и гуманистических идеалов.

Проблема гуманизма шолоховского творчества привлекла внимание ряда польских авторов. Но с особой полнотой получила развитие на страницах трех статей: Марии Хаенцкой «Личность и история в „Судьбе человека“ Михаила Шолохова», Мечислава Яцкевича «„Судьба человека“ Михаила Шолохова — трагедия или оптимизм?» и Флорнана Неуважного «Гуманизм Шолохова».

В статье М. Хаенцкой сделана попытка рассмотреть рассказ «Судьба человека» в системе социальных и нравственно-философских координат всего творчества Шолохова. По мнению автора статьи, писатель размышляет в рассказе о месте и роли человека в современном мире, продолжая и развивая историко-философские традиции «Тихого Дона». В чем же их суть? «История, — пишет М. Хаенцка, — то есть конкретное переплетение исторических событий, перемены, совершающиеся в социально-политическом плане, претворяясь в деяниях человека, обуславливают его поведение. Вот почему в „Тихом Доне“ отсутствуют панорамные описания переломных исторических событий, нет также публицистических рассуждений об их сущности и причинах. В эпопее история не выступает в функции основного субъекта и не становится предметом непосредственных авторских рефлексий. Художник привлекает эволюция неповторимой человеческой личности, а уж ее поведение, характер ее судьбы раскрывают ход исторических процессов» (стр. 65).

Искусство Шолохова как раз и состоит в том, что художник с высоким мастерством раскрывает связь между объективным движением истории и субъективным ее восприятием. Однако на разных исторических этапах по-разному соотносятся между собой эти величины. Отсюда отождествление Андрея Соколова с Григорием Мелеховым было бы необоснованно. В «Судьбе человека» тон задают трагическо-героические ноты. «Нужно отметить, — указывает М. Хаенцка, — что у Шолохова трагизм судьбы человеческой не означает трагизма, вытекающего из поступков человека, не имеет своего истока в собственно человеческих склонностях, но отражает трагизм истории, которая именно так, а не иначе определяет жизнь человека» (стр. 67).

Образ Андрея Соколова вставлен в широкую раму историко-литературного процесса. Ведь Шолохов размышляет о коренных особенностях русского национального характера. Вот почему писатель продолжает и развивает как традиции советской литературы, так и наследие минувших эпох. М. Хаенцка находит в литературе прошлого образы, которые близки шолоховскому персонажу: Тарас Бульба, герой поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо», Платон Каратаев (относительно последнего параллели весьма спорны). Итоговому наблюдению воспринимается мысль о том, что в образе Андрея Соколова «сконструированы и получили совершенное художественное воплощение черты национального героя, действующего в переломные моменты истории, героя, для которого отчизна, народ становятся фундаментами ценностями» (стр. 63).

Много свежего обнаруживает читатель и в тех статьях польских авторов, которые посвящены более частным проблемам поэтики и художественного мастерства писателя. В этой связи нельзя не упомянуть работу молодого исследователя Рышарда Радзюка «Пейзаж Шолохова», а также весьма интересные рассуждения Владислава Заворского о жанровой природе «Судьбы человека». В. Заворский стремится постичь глубокий эпический характер этого произведения, утверждая, что просто назвать его повеллью или повестью было бы трудно. Ибо если этим ограничиться, то не будет вскрыта новаторская сущность вещи. По его мнению, перед нами «микророман», являющаяся «новым и необычайно оригинальным жанром современной прозы» (стр. 121).

Предметом особых размышлений польских ученых стали вопросы «Шолохов и классические традиции», «Шолохов в современном литературном мире». Первая проблема подвергнута вдумчивому анализу на страницах статьи Т. Позыняка «Человек и история в „Войне и мире“ Л. Толстого и „Тихом Доне“ Шолохова». Проблема

«Шолохов и советские писатели» представлена двумя интересными работами (Антопи Кмита — «Шолохов и Горький» и Марек Пилат — «Шолохов и творчество Анатолия Иванова»).

Создавая образы сегодняшнего и вчерашнего дня, говорит М. Пилат, современные писатели не могут миновать лучших традиций советской литературы 20—30-х годов и прежде всего прозы Шолохова. Особенно рельефно это дает о себе знать в литературе, посвященной деревенской тематике, составляющей ныне добрую половину русской прозы. Из числа писателей шолоховской школы (А. Калинин, С. Залыгин, Ф. Абрамов) выделено творчество Анатолия Иванова и подробному разбору подвергнуты такие его произведения, как «Повптель», «Жизнь на грешной земле», «Тебя исчезают в полдень», в которых особенно заметны традиции автора «Тихого Дона» и «Поднятой целины».

Материалы юбилейных номеров двух ведущих литературоведческих журналов Польши богаты и многообразны. В настоящей рецензии освещены только основные работы, но они со всей определенностью свидетельствуют о новых важных рубежах, которые все более успешно завоевывает пытливая, ищущая мысль польских русистов.

А. Н. ПЕЗУИТОВ

АЛЕКСАНДР ВЕСЕЛОВСКИЙ И СОВРЕМЕННОСТЬ *

Существенная особенность всякого научного знания состоит в том, что важным условием его дальнейшего поступательного развития является творческое освоение предшествующего методологического и методического опыта, накопленного той или иной наукой. В полной мере это относится к литературоведению.

В коллективном труде «Возникновение русской науки о литературе» (М., 1975) история литературоведения в России, процесс его становления и развития рассматривается как предистория советской науки о литературе. В книге, в частности, говорится о необходимости бережного отношения к научному наследию Александра Николаевича Веселовского. Это наследие является предметом специального и вдумчивого анализа в монографии И. К. Горского «Александр Веселовский и современность». В ней обобщен большой и разнообразный материал (наукоевдческий, философско-эстетический, исторический, историко-литературный), содержатся оригинальные выводы и положения, предлагаются новые оценки и характеристики сложных методологических явлений.¹

Книге свойственно «кольцевое построение». От некоторых все еще не решенных проблем сравнительно-исторического изучения литературы автор переходит к научному наследию Веселовского, который тоже занимался этими проблемами, а затем после углубленного анализа научного наследия Веселовского снова, по уже более конкретно и развернуто, освещает актуальные методологические проблемы сравнительно-исторического исследования литературы, успешно решить которые помогает как положительный, так и некоторый отрицательный опыт Веселовского. И. К. Горский касается многих важных и сложных вопросов истории, теории и методологии литературоведения, которые так или иначе группируются вокруг нескольких основных: особенности изучения концепции Веселовского в прошлом и настоящем; место Веселовского в отечественной и зарубежной науке его времени; оригинальный характер методологии Веселовского; значение научного наследия Веселовского для наших дней.

В советские годы появились книги Б. М. Энгельгардта «Александр Николаевич Веселовский» (Пгр., 1924) и В. Ф. Шпшмарева «Александр Веселовский и русская литература» (Л., 1946). Однако в работе Б. М. Энгельгардта давали себя знать культурно-исторические и феноменологические методы, а в небольшой брошюре В. Ф. Шпшмарева речь шла о трудах А. Веселовского, посвященных лишь русской литературе. Монография И. К. Горского — первое обстоятельное, разностороннее и

* И. К. Горский. Александр Веселовский и современность. Изд. «Наука», М., 1975, 240 стр.

¹ Автор уже неоднократно обращался к исследованию научного творчества А. И. Веселовского. См. его работы: Наследие А. И. Веселовского и сравнительное изучение славянских литератур. В кн.: Сравнительное изучение славянских литератур. Изд. «Наука», М., 1973, стр. 214—228; Данте и некоторые вопросы исторического развития Италии в трудах и высказываниях А. И. Веселовского. В кн. Дантовские чтения. Изд. «Наука», М., 1973, стр. 65—141; Сравнительно-историческое литературоведение (вступление и раздел об Александре Веселовском). В кн.: Академические школы в русском литературоведении. Изд. «Наука», М., 1975, стр. 202—280. Рецензируемая книга носит в известной мере итоговый характер.

подлинно историческое исследование, написанное с позиций творческого марксизма. В нем с учетом исканий и приобретений современной науки о литературе рассматривается в целом идейное наследие крупнейшего русского филолога.

Автор книги подчеркивает, что непременным условием современного сравнительно-исторического изучения литературы «является строгий учет всех прежних открытий литературоведческой мысли в данной области, что безотносительно к достижению предшествующей науки нельзя по достоинству оценить приобретения последующей науки» (стр. 3), а для этого «нужно обстоятельно изучить, с одной стороны, достижения домарксистского сравнительного литературоведения, а с другой — марксистского и, выявляя в обоих случаях, какими способами достигались положительные результаты, возвести эти наблюдения на ступень специального методологического обобщения» (стр. 5). Объясняя, почему для выявления состояния современного сравнительного изучения славянских литератур им выбрано наследие именно Веселовского, исследователь отмечает, что это наследие представляет собою высший уровень, какого достигла русская академическая мысль в дооктябрьском литературоведении.

Опираясь на труды М. П. Алексеева, В. М. Жирмунского, В. Ф. Шипшарева, М. Б. Храпченко, а также используя наблюдения, материалы и выводы из работ М. К. Азадовского, Н. К. Гудзия, В. Е. Гусева, К. И. Ровды и других ученых, И. К. Горский показывает необходимость диалектически гибкого и последовательно исторического подхода к научному наследию Веселовского. Автор считает, что сравнительное изучение литературы можно рассматривать как «особый, относительно самостоятельный, частный метод марксистского литературоведения» и что «в сферу сравнительного литературоведения входят как литературные связи, так и литературные параллели (типологические схождения)» (стр. 20). Разработкой именно этих проблем занимался и Веселовский.

В условиях современной идеологической борьбы, когда наши идейные противники стараются подорвать принципиальное единство стран и литератур социалистического лагеря, «на передний план выдвигается задача познания общего, закономерностей литературного процесса» (стр. 22). При этом происходит постоянное переплетение идеологической борьбы с внутренними потребностями развития науки. «Вот тут-то, — пишет автор, — и обнаруживается огромное значение проблемы генезиса литературы, ее родов, жанров, стилей, направлений и т. д.» (стр. 29), проблемы исторического единства всех этих самых разнообразных литературных явлений.

И. К. Горский показывает, что некоторые ученые на Западе не удовлетворены методологией современного сравнительного литературоведения. При этом Р. Этьембль (Франция) пытается найти выход из тупика, соединяя исторический и эстетический методы. Кстати, такой путь уже был опробован Веселовским. Между тем Р. Веллек (США) предлагает совершенно порвать с традициями литературоведения XIX века (в том числе Веселовского), отказаться от накопления фактов и их сравнительного исследования, а тем самым вообще ликвидировать компаративистику. В противоположность таким взглядам современное марксистское литературоведение в нашей стране и за рубежом считает, что оно должно всемерно раздвинуть границы сравнительного анализа литератур, органически сочетая изучение литературных связей с изучением литературных параллелей. Аналогичные задачи стояли в свое время и перед Веселовским. И. К. Горский упоминает в этой связи работы Л. Штолла, С. Вольмана, М. Бакоша и Д. Дюришина (Чехословакия), А. Флакера (Югославия), Э. Георгиева (Болгария). Здесь же, думается, следовало сказать и о трудах видного венгерского ученого И. Шетера — подлинного мастера сравнительно-исторического изучения литературы, в частности о его статье «Романтизм. Предыстория и периодизация», напечатанной в сборнике «Европейский романтизм» (М., 1973). Большой научный интерес представляет статья И. Г. Неупоковой «О понятии общего типологического ряда» в сборнике «Контекст, 1974» (М., 1975). Успешно разрабатывает вопросы сравнительного литературоведения Н. И. Пруцков в книге «Историко-сравнительный анализ произведений художественной литературы» (Л., 1974).

Пафос всей деятельности Веселовского как ученого состоял в погоне научной истории литературы, в отыскании законов, управляющих литературным развитием. Этот пафос, подчеркивает исследователь, придавал внутреннее единство всем, даже кажущимся разрозненными трудам Веселовского, его литературным сопоставлениям, историческим экскурсам и т. д. Ученый стремился создать историческую поэтику, «в которой литературная теория опиралась бы на обобщение повторяющихся достоверных явлений в истории всех литератур» (стр. 41).

Борьба мнений вокруг научного наследия Веселовского, отмечает автор книги, до сих пор не прекращается, и одним из наиболее спорных вопросов по-прежнему является вопрос об отношении методологии Веселовского к методологии русской революционно-демократической критики. Еще Б. М. Энгельгардт в своей монографии о Веселовском выдвинул мысль о связи Веселовского с идейным наследием революционных демократов. И. К. Горский существенно дополняет и уточняет это положение, убедительно критикует литературоведов (Г. Л. Абрамовича, Н. А. Глаголева), которые фактически отрицают такую связь. Исследователь показывает, что

уже в биографическом плане Веселовский в известной мере сближался с революционно-демократическим лагерем (Герцен, Чернышевский). Главное же заключалось в том, что Веселовский оказывался близок к революционно-демократической критике в решении ряда важных проблем истории и теории литературы, прежде всего проблемы народности. Особенно наглядно такая близость проявилась, как полагает И. К. Горский, в статьях Веселовского об Италии и в некрологе на смерть А. Н. Пыпина. Ученый был убежден: чтобы вполне понять и оценить народ, нужно вжиться в него и акклиматизироваться в нем, перенять его мироощущение и привычки, особенности мировоззрения и чувствования. Под народом Веселовский имел в виду преимущественно крестьян. В общественной борьбе победит тот, кто сумеет лучше и шире развернуть просвещение народа; главной целью этого просвещения является идея ничем не ограниченной свободы самостоятельного развития народа. Такие взгляды сближали Веселовского с просветителями 60-х годов XIX века.

Ученый придавал первостепенное значение анализу общественно-политической борьбы, искал в ее истории объяснение характера литературного процесса, смены направлений и развития поэтических форм, определял меру прогрессивности литературы степенью ее народности. Это в свою очередь оказывалось созвучным с революционно-демократической мыслью.

Задача построения научной истории литературы стояла в середине прошлого столетия перед всем академическим литературоведением. Значительно дальше других ученых, считает автор монографии, продвинулся по этому пути Веселовский, который понимал, что без разрешения методологических вопросов наука останется на уровне собирания и объяснения отдельных фактов, что под анализ разных этапов истории словесности и различных национальных литератур нужно подвести единое основание. Так возникает у Веселовского идея исторической поэтики. Причем, как показывает И. К. Горский, ученого на протяжении всей его жизни интересовала проблема роста народного самосознания и развитие форм его отражения в фольклоре и литературных памятниках. В этой связи Веселовский выдвигает мысль об истории литературы как частном проявлении общеисторического процесса.

На ряде убедительных примеров исследователь показывает, что Веселовский был противником философского позитивизма и попыток распространения методов естественных наук на изучение истории литературы (И. Тэн, Ф. Брюнетьер). Критика Веселовским механического перенесения достижений естественных наук в науку о литературе не устарела и в наши дни.

История всеобщей литературы оказывалась у Веселовского историей сходства путей и форм развития отдельных литератур. Так идея всеобщей литературы, подчеркивает автор книги, приводила Веселовского к сравнительно-историческому изучению материала, а в те времена сравнительный метод был одним из самых распространенных в науке. И. К. Горский подробно сопоставляет в этой связи сравнительно-исторический метод Веселовского с методологическими построениями В. и Я. Гриммов, Т. Бенфея, Э. Тейлора. Исследователь устанавливает существенное своеобразие научной концепции Веселовского, который никогда не преувеличивал мифологическую сторону искусства слова, как В. и Я. Гриммы, не абсолютизировал «теорию заимствований» (Т. Бенфей) и не разделял крайностей «теории самозарождения» художественной культуры (Э. Тейлор). В трудах Веселовского мы имеем дело с творческим синтезом передовых научных идей его времени. Веселовский считал необходимым изучать произведение на широком фоне международных литературных связей и в плане генетической обусловленности поэтических родов и видов. «Лишь таким путем, согласно Веселовскому, можно, не отрываясь от почвы достоверных фактов, описать главнейшие моменты внутреннего развития поэзии, выявить повторяемость отдельных процессов при ее зарождении и дифференциации на роды и виды, а значит — установить законы становления литературы и ее органической эволюции» (стр. 168).

И. К. Горский характеризует исходные методологические посылки Веселовского, которые, как он полагает, тоже ведут к революционно-демократической эстетике.

1. Художественная литература отражает действительную жизнь, а не одно только прекрасное. Поэзия есть особое воплощение исторически складывающейся народности.

2. Культура, как и народ, ее создатель и носитель, находится в процессе постоянного развития. Вследствие этого поэзия все время наполняется новым содержанием, а это неизбежно несет след за собою изменение ее форм.

3. Параллелизм в развитии литературных явлений (типологические сходства) и международное общение (взаимодействие литератур) — основные черты того процесса, который называется историей всеобщей литературы.

4. Главное для истории литературы — сам литературный процесс, его законы, а вовсе не личная деятельность поэтов.

5. Сравнительно-исторический метод изучения литературы позволяет уловить повторяемость и, казалось бы, сугубо индивидуальных явлений в развитии художественного творчества.

Особенно велик вклад Веселовского, считает И. К. Горский, в сравнительно-исторический анализ славянских литератур.

Высоко оценивая достижения Веселовского, исследователь вместе с тем предлагает разобратся и в слабых сторонах методологии ученого. Такие исторически обусловленные слабости он видит в известном предубеждении Веселовского против дедуктивного метода, в ограниченности его историзма просветительскими представлениями о сущности общества и человека, в дуалистическом решении вопроса о взаимоотношениях содержания и формы в искусстве, в применимости метода Веселовского преимущественно к поэзии отдаленных исторических эпох, когда в ней еще недостаточно выражено было личное, авторское начало и сильнее и отчетливее проявлялась стабильность и повторяемость поэтических форм. В то же время И. К. Горский справедливо отводит ряд традиционных обвинений в адрес Веселовского. В частности, очень интересно пишет он о «схематизме» (термин Веселовского) и повторяемости литературных явлений и процессов, которые играют особенно важную эстетическую роль в фольклоре и средневековой словесности. Автор книги считает, что сравнительно-исторический метод наиболее эффективен в тех областях, «где преобладает отрывочный материал, часто разбросанный по разным эпохам, народностям и жанрам» (стр. 229), и в тех случаях, когда он позволяет реконструировать из фрагментов целое. Этот метод «результативен лишь в пределах того или иного эволюционного цикла» (стр. 230). В какой же мере такая ограниченность сравнительно-исторического изучения литературы может быть преодолена на основе марксистского понимания истории и современного литературного процесса? «Поиски ответа на этот вопрос, — заключает автор свою монографию, — и составляют важнейшую задачу в области разработки методологии современного сравнительного литературоведения» (стр. 232).

Книга И. К. Горского написана живо и увлеченно. Она в то же время насквозь полемична. Исследователь постоянно приглашает своих читателей принять участие в споре и в разработке сложных методологических вопросов. Примем и мы его приглашение, тем более, что не все предлагаемое автором является бесспорным и достаточно аргументированным, не все вызывает согласие и одобрение. Впрочем, в работе такого рода это вполне естественно и даже неизбежно.

В книге встречается немало повторов и вариаций по существу одной и той же мысли. Неоднократно и почти одинаковыми словами пишет, например, автор в нескольких главах своей работы об отношении Веселовского к революционным демократам, к мифологической школе, к теории заимствования и к теории самозарождения сюжетов.

Есть в монографии и более серьезные, с нашей точки зрения, просчеты. И. К. Горский много раз призывает ученых-марксистов развивать в современных условиях сравнительно-исторический метод Веселовского, рассматривая метод как совокупность приемов (стр. 18—19). В действительности его структура является более сложной. Ведущую роль в нем играет принцип исследования, который реализуется с помощью определенных приемов. При этом принцип может получать различное конкретное воплощение, и приемы, в свою очередь, относительно самостоятельны. Правильнее говорить поэтому о развитии с марксистских позиций не метода Веселовского, а принципа сравнительно-исторического изучения литературы, который оказывается шире метода самого Веселовского и отнюдь не исчерпывается им.

Исследователь неоднократно на страницах своей монографии характеризует Веселовского как материалиста в понимании истории (стр. 67, 131, 133, 182, 202, 203, 204). В этом случае также необходимы существенные уточнения. Прежде всего следует дифференцировать вопрос о материалистическом подходе к истории, который действительно был свойствен Веселовскому, и материалистическом понимании истории, которого у Веселовского не было. Материалистический подход к истории означает ее восприятие в гносеологическом смысле как объективного, реально протекающего процесса, существующего вне и независимо от воспринимающего этот процесс сознания. Материалистическое понимание истории означает постижение социально-экономической сущности исторического процесса. Материалистическое понимание истории является онтологическим открытием и достижением марксистской мысли, которое осуществляется на основе материалистического подхода к истории в гносеологическом плане. Будучи материалистом в подходе к истории, можно не быть марксистом по своим взглядам. Так произошло и с Веселовским. Между тем материалистическое понимание истории — важнейший признак именно марксистского мировоззрения.

Объясняя, почему Веселовский так и не создал целостную и структурно завершенную историческую поэтику, И. К. Горский считает, что «ученый не успел полностью осуществить свою программу исследований» (стр. 181). Нам думается, причина здесь вовсе не в недостатке времени, а в глубоком внутреннем противоречии, присущем методологии ученого, в объективной невозможности создания теоретической дисциплины, какой является по своей природе историческая поэтика, эмпирическим путем.

Чтобы выработать поистине универсальную концепцию поэтических форм, Веселовский стремился собрать и включить в нее как можно больше самых различных фактов, причем в их непосредственной художественной реальности и в эмпирической данности. Тем самым он изнутри разрушал теоретический характер собственной концепции, ибо в теорию факты входят в особом, как бы «очищенном», «снятом» виде; теория ориентируется не только на уже известные и открытые, но и на предвидимые и предполагаемые факты, дает типологические обобщения. У Веселовского, как известно, было настороженное отношение к теории, которую он отождествлял со спекулятивным теоретизированием, с сугубо абстрактными построениями. Но такое одностороннее и упрощенное понимание смысла и назначения теории как раз и не позволило ему привести в определенную систему свои многочисленные и разнообразные наблюдения и сопоставления.

Монография И. К. Горского активно включает в современное литературоведение многие непреходящие идеи и положения Веселовского, дает своим читателям импульс для самостоятельного размышления над сложными проблемами истории и теории литературы. В этом состоит ее несомненная научная ценность.

А. В. ФЕДОРОВ

НОВАЯ КНИГА О БЛОКЕ *

Литература о Блоке обширна. Изучение наследия и фактов его биографии началось сразу же после его смерти и продолжалось в течение 1920—1930-х годов и в послевоенные годы. Особенно же много работ о поэте появилось за последние два десятилетия — после того как исполнилось (в 1955 году) 75 лет со дня его рождения. Среди этих работ и книги, посвященные разным жанрам творчества Блока, — лирике,¹ драматургии,² поэмам,³ и многочисленные специальные статьи, освещающие как отдельные произведения, так и разные грани деятельности в их связях друг с другом и с традициями прошлого и литературой современной (не говоря о целом ряде серьезных и оригинальных вступительных статей к собраниям сочинений). Наконец, появилось немало книг монографического характера, содержащих обобщения различного масштаба. Особо надо выделить те из них, в которых настойчиво и доказательно утверждались значение Блока как великого национального поэта, непреходящая ценность его наследия и новизна сказанного им слова, его современность для нашей эпохи, закономерность его пути к революции. Это — книги В. Н. Орлова «Александр Блок. Очерк творчества» (М., 1956), Л. И. Тимофеева «Творчество Александра Блока» (М., 1963), П. П. Громова «А. Блок, его предшественники и современники» (М.—Л., 1966), Б. И. Соловьева «Поэт и его подвиг» (М., 1968), А. Е. Горелова «Гроза над соловьиным садом» (Л., 1970).⁴

Если бы провести в хронологическом порядке подробный обзор этих трудов, а также специальных статей о Блоке, можно было бы констатировать неуклонно поступательное движение исследовательской мысли авторов, усиление остроты в постановке и решении кардинальных вопросов творчества поэта (прежде всего — вопроса о степени цельности, единства его писательского «я» и о характере присущих ему противоборствующих тенденций), расширение и уточнение данных о взаимосвязях с эпохой, рост внимания к художественному новаторству.

Теперь литература о Блоке обогатилась новой работой — рецензируемой книгой Д. Е. Максимова, истории русской литературы, широко известного и по трем его предшествующим книгам,⁵ и по ряду публикаций в журналах, ученых записках,

* Д. Максимов. Поэзия и проза Ал. Блока. «Советский писатель», Л., 1975, 525 стр.

¹ З. Г. Минц. Лирика Александра Блока. Спецкурс, вып. 1—4. Тарту, 1965, 1969, 1973, 1975.

² П. П. Громов. Театр Блока. В кн.: П. Громов. Герой и время. Л., 1961; В. Жирмупский. Драма Александра Блока «Роза и Крест». ЛГУ, 1964; Т. М. Родина. Александр Блок и русский театр начала XX века. М., 1972.

³ Л. К. Долгополов. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX—начала XX веков. М.—Л., 1964.

⁴ Мною указаны первые издания. За исключением книги П. П. Громова, работы эти переиздавались.

⁵ Д. Е. Максимов. 1) Поэзия Валерия Брюсова. Л., 1940; 2) Поэзия Лермонтова. Л., 1959 (2-е изд. — М.—Л., 1964); 3) Брюсов. Поэзия и поэтика. Л., 1969 (последняя — не переиздание и даже не переработка первой, а совершенно новый труд).

сборниках, вступительных статей, посвященных и героям трех его книг, и А. Блоку, и некоторым другим поэтам, а также истории русской журналистики XIX и XX веков. Все работы ученого всегда отличала всесторонность подхода к писателю, к творческому или жизненному акту — в его связях с живой действительностью. В состав новой книги вошли три работы, публиковавшиеся ранее под теми же или близкими заглавиями.⁶ В кратком предисловии к книге автор, сообщая об этом, добавляет: «Я не пытался сложить из этих работ законченную монографию» (стр. 3), но не оговаривает, что каждая из трех работ расширена (о критической прозе — почти вдвое), дополнена и большим новым материалом и — главное — новыми существенными соображениями, перестроена. В результате — новый, самостоятельный по отношению к более ранним публикациям труд, воплощающий давний замысел, образующий стройное, органическое единство. Можно поэтому поспорить с автором по поводу его суждения о немонографичности книги: ведь речь в ней идет об основных идеях и принципах искусства Блока, о характере пройденного им пути, об организующей роли в его творениях личного начала, о единстве его поэтического «я», о соотношении поэзии и прозы. Та композиционная свобода, которой в ходе изложения пользуется автор, несколько не противоречит цельности книги.

Не случайно — и очень точно — само заглавие книги, первого крупного труда, где прозе Блока как объекту изучения отведено большое и самостоятельное место и где она вместе с тем все время соотносится с поэтическими жанрами — лирикой, поэмами, драматургией (последней, впрочем, уделено сравнительно меньше внимания). Но так как Блок — прежде всего поэт-лирик, то первая часть книги посвящена его поэзии, ее общим проблемам. Тема первой главы этой части (стр. 5—143), заявленная и в ее заглавии, — «Идея пути в поэтическом сознании Ал. Блока» — прослеживается автором в историческом плане, т. е. на всем протяжении деятельности Блока и на фоне эпохи, на фоне современной поэту литературы. Творчество писателя по-новому освещается в такой перспективе, позволяющей выявить закономерности в соотношении идеи пути и идеи цели, процесса движения и поисков устойчивых идеалов, становления и эволюции его лирического «я».

Это лирическое «я», выступающее и в поэзии и в прозе Блока и тесно связанное с подлинно биографическим образом поэта, играет решающую роль для единства творчества. Недаром все, писавшие о Блоке, отмечали его поразительную человеческую искренность. Еще Ю. Н. Тынянов в равной статье «Блок и Гейне» и в более поздней «Блок» утверждал со всей уверенностью современника: «... во всей России знают Блока, как человека, твердо верят определенности его образа...» И далее: «... когда говорят о его поэзии, почти всегда за поэзией невольно подставляют *человеческое лицо*...»⁷ Близок к этому взгляду и Д. Е. Максимов. «Читателям Блока, — пишет он, — известно, что господствующее положение в его поэзии занимает лирическое я поэта, его авторский образ, так или иначе соответствующий его биографической личности» (стр. 36). В связи с этим ученый вступает в убедительную, на наш взгляд, полемику с П. П. Громовым, который в этом вопросе занимает особую позицию, признавая, правда, первенствующее значение в поэзии Блока его человеческого образа, но вместе с тем видя в ней систему театрализованных лирических масок.⁸

Твердому единству образа поэта, лирического «я», не противоречит множественность образов и мотивов, связанных с разнообразием то сосуществующих, то сменяющих друг друга тем и сюжетов. Д. Е. Максимовым найден и сформулирован важный критерий, вносящий единство в это множество и разнообразие элементов поэтической системы: «Поэзия Блока, как сложная живая структура, организуется лирическими темами, сюжетами, символами, мифологемами — центрами поэтического движения, которые можно было бы назвать по их функциональному значению *интеграторами*. В своей совокупности они превращают творчество поэта в исключительно прочную непрерывную вязь — „нерархию интеграторов“» (стр. 38). Более подробно понятие интеграторов, а также и символов раскрывается и иллюстрируется во второй части книги (глава 9), где автор рассматривает их роль и в поэзии: «К интеграторам в поэзии Блока принадлежат прежде всего его основные символы-мифы, выявленные в образах или поэтических представлениях...» (стр. 329—330).

Сами интеграторы, как отмечает Д. Е. Максимов, — явление, свойственное творчеству не только Блока, но и других авторов, в том числе и критиков, а спе-

⁶ Д. Е. Максимов. 1) Идея пути в поэтическом сознании Ал. Блока. В кн.: Блоковский сборник, П. Тарту, 1972, стр. 25—121; 2) А. Блок. «Двойник». В кн.: Поэтический строй русской лирики. Изд. «Наука», Л., 1973, стр. 211—235; 3) Критическая проза Александра Блока. В кн.: Блоковский сборник. Тарту, 1964, стр. 28—97.

⁷ В кн.: Об Александре Блоке. Пб., 1921, стр. 239, 240; Юрий Тынянов. Архивист и новаторы. Изд. «Прибой», Л., 1929, стр. 513.

⁸ П. Громов. А. Блок, его предшественники и современники. «Советский писатель», М.—Л., 1966, стр. 191—192, 264.

цифически блоковское в их содержании зависит и от характерно индивидуального начала в выборе составляющих их образов и образных сочетаний, и от не менее индивидуального соотношения символов, группирующихся около них. Предложенное в книге понимание интеграторов и символов естественно предполагает многозначность, большую смысловую емкость соответствующих слов-образов, многоплановую инносказательность. Понятие интеграторов и символов у Д. Е. Максимова имеет прямое отношение к идеям, которые они выражают. Подтверждением тому и служит весь обстоятельный и глубокий анализ идеи и темы пути, проводимый через всю первую главу и показывающий, как все яснее и определеннее осознавались Блоком направление его развития, устремленность к революции. Очень важно утверждение автора на стр. 42: «... именно *путь Блока, содержание и смысл его пути и представляет собой его главную развивающуюся, динамическую идею*. Таким образом, своеобразие „идей“ Блока — и в форме ее реализации (пути развития), и в ее содержании («от личного к общему»)). Это позволяет считать именно тему пути основным интегратором в поэзии Блока.

Говоря о пути Блока, Д. Е. Максимов нигде не лакирует его картину, не «спрямляет» его, не обходит молчанием отдельные его острые изломы, не сглаживает противоречий, но и не усматривает в них неких недостатков, проявлений идеологической слабости, как это часто делалось в работах 1930—1940-х годов. Противоречия у Блока, как и у многих подлинно великих художников, — важнейшая сила, движущая творчество, источник его внутренней конфликтности, питающей содержание. Исследователь подходит к ним исторически. Центральное в своем роде место занимает у Блока соотношение мотивов поступательного движения и «вечного возвращения», цели и бессельности. Ученый, отнюдь не уходя от этого факта, вполне справедливо и объективно констатирует конечную победу первого из членов этого противопоставления.

Построение первой главы не дает возможности подробно анализировать отдельные стихотворения в целом. Вторая глава — «Об одном стихотворении («Двойник»)» — восполняет этот пробел. Здесь внимательному разбору, с привлечением параллелей из других стихотворений поэта и с указанием на основные вехи в разработке заглавного мотива у предшественников, подвергнуто стихотворение «Двойник», о котором исследователь говорит, что оно — «не из самых лучших у зрелого Блока, но оно знаменательно и важно» (стр. 153). С первой частью этого субъективно-оценочного суждения, никак не мотивируемой, позволительно не согласиться, а вторая сомнений не вызывает: выбор именно этого стихотворения позволяет с большой наглядностью проследить характер сочетания противоборствующих тенденций в идейной и художественной структуре лирического «я». Как явствует из анализа, двойник — отнюдь не маска, носимая лирическим «я», а некая часть его духовного существа, в своей болезненности, упадочности, циничности противостоящая его здоровому и чистому началу, которое ей не покоряется. В последних строках стихотворения: «И стало мне странным казаться, Что я его встречу опять» автор книги видит «уже предчувствие возможной победы» (стр. 174). Вывод вытекает из всего хода интерпретации стихотворения в единстве его смысловой структуры и формальных особенностей — ритмических, лексических, синтаксических, композиционных (в частности, многократных повторений).

Разносторонность, комплексность подхода к материалу продолжают оставаться ведущими чертами и во второй, самой большой части книги. Прозе Блока, которая в ней изучается, очень долгое время «не везло»: ее не оценили ни современники поэта (некоторые из их отзывов в книге приводятся), ни более поздние (20—30-х годов) критики и литературоведы. Пересмотр отношения к прозе поэта и признание ее высокого значения в русской литературе начала века и в первые послеоктябрьские годы — дело последних десятилетий.⁹ Главная заслуга здесь принадлежит Д. Е. Максимова — как автору и рецензируемому труду и предшествующей, уже названной статье в Блоковском сборнике (Тарту, 1964); теперь со всей полнотой раскрыты и идейная широта этой части творчества поэта, и глубина даваемых в ней оценок, и сила движущих противоречий, и художественные достоинства — словом, все ее своеобразие. Это совершенно новая страница в изучении деятельности Блока.

Вторая часть, как предупреждает в предисловии автор, написана «с преобладанием синхронного принципа, в ракурсе сосуществования творческих аспектов и сфер, фактически развивающихся» (стр. 4). Действительно, эта часть построена не симметрично первой: в ней 18 глав, каждая — с особым названием, и рассматриваются в них разные стороны прозы Блока, но все они соотношены с историческим временем, на фоне которого выступают особенности и тенденции критиче-

⁹ См.: М. И. Дикман. Блок-критик. В кн.: История русской критики, т. II. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 646—664; Д. Максимов. О прозе Александра Блока. В кн.: А. Блок, Собрание сочинений в восьми томах, т. V, Гослитиздат, М.—Л., 1962, стр. 695—708; Л. Озеров. Блок-прозаик. В кн.: А. Блок, Собрание сочинений в шести томах, т. 6, Изд. «Правда», М., 1971, стр. 387—396 (Библиотека «Огонька»).

ского творчества поэта. В книге говорится о месте критической прозы Блока в его творчестве, о ее жанрах, о литературном окружении и о своеобразии маперы и позиции Блока по сравнению с поэтами-символистами, выступавшими с критическими статьями, о художественной специфике блоковской прозы, об оценке Блоком главных, разрабатываемых им политических, философских, литературных и театральных тем, о ее языке.¹⁰

Уже рассмотрев большой материал, относящийся к Блоку-критику, автор говорит (на стр. 329) о «стихотворной поэзии» и «поэтической прозе» Блока (к последней автор относит не все, написанное поэтом в прозе, но большую его часть). В этой формулировке поэзия и проза не столько противопоставлены, сколько сопоставлены — по признаку общности, выражающейся в поэтичности, даже лиричности обоих видов произведений (глава 8 даже названа: «Лиризм. Образность. Структура повторений»). Но дело не сводится, конечно, только к чертам родственности, общности — паряду и по соотношению с ними выявляются важные черты отличия. В постановке и решении этого вопроса особенно плодотворным вновь становится понятие интеграторов. Если в поэзии Блока к интеграторам принадлежат «основные символы-мифы», около которых группируются «образные или потенциально-образные символы», то в прозе выступают «символы-мысли, символы-идеи и шире — символы-категории». Они отличаются от обычных понятий и категорий многозначностью... логической аморфностью и вместе с тем своей потенциальной идейной направленностью, соответствующей направленности духовного мира Блока, то есть в конечном счете имеют ценностный характер» (стр. 330). В перечисленных автором категориях понятийный смысл если не господствует безраздельно, то все же преобладает над образным. Здесь — отличие от их характера в поэзии. Специфичен и состав указываемых символов-идей, их соотношение в прозе.

Общность, как идейная, так и словесно-структурная, между прозой и поэзией Блока определяется единством авторского «я» в его неповторимом своеобразии (отсюда и возможность говорить о «поэтической структуре» прозы). Это «я» в прозе так же многогранно, как и в поэзии, но более тесно связано с человеческим, подлинно биографическим образом писателя, который здесь не затенен никакими мифологемами и раскрывается в формах речи, разнообразной по тону — нередко патетическому, порой саркастическому, часто — интимно-задушевному, всегда — глубоко искреннему, создающему впечатление большой непосредственности. Среди широкого круга применяемых в прозе языковых средств — и «простые», «житейские» слова и обороты, и лексика поэтически возвышенная, часто — метафорическая, и некоторая доля научных терминов, используемых иногда тоже в переносном смысле, и живой гибкий синтаксис, выражающий богатейшие оттенки отношения к предмету высказывания, — сочетание, абсолютно естественное у Блока. Не случайно для его прозы включение в характеристику писателей (В. С. Соловьева, Л. Н. Андреева) собственных воспоминаний о встречах с ними или же путевых впечатлений — в состав статей, посвященных философско-исторической теме («Девушка розовой калитки и муравьиный царь») или проблемам искусства (цикл «Молнии искусства»). Резче выделит специфику прозы Блока помогают в книге и глава «Литературное окружение», и постоянные дальнейшие сопоставления с критической деятельностью как современников (Брюсова, Бальмонта, Вяч. Иванова, Анненского), так и предшественников (Белинского, Добролюбова, Ап. Григорьева). Многие страницы второй части книги представляют первостепенный интерес и для истории русской критики начала века вообще: критическая проза символистов и некоторых их современников не была еще предметом столь пристального анализа — в плане как идей, так и стиля. Яркости ее освещения способствуют пусть единичные и краткие, но всегда содержательные экскурсы в творчество критиков XIX века.

В прозе Блока проблема противоречий выступает, пожалуй, еще более открыто и формулируется еще более отчетливо, чем в поэзии. Сказанное в первой части об основной тенденции к преодолению противоречий находит во второй еще более яркое подтверждение благодаря глубокому анализу мыслей Блока и о собственном пути в искусстве, и о содержании творчества целого ряда великих художников (Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Достоевского, Гейне, Ибсена, Стриндберга, Вагнера, Врубеля, Комиссаржевской и др.). Поскольку не закрывая глаза на то, что не все противоречия были Блоком преодолены, не все сомнения разрешены, и справедливо признавая его путь не прямолинейным, а спиралеобразным, исследователь в этой части работы особенно убедительно показывает роль противоречий не только как движущей, но и как большой формирующей силы, их значение в эстетической системе поэта и прозаика. Замечательно и название одной из глав: «Переоценка ценностей и эстетика противоречий».

¹⁰ Автор приводит конкретные наблюдения над языком прозы Блока из работ Д. М. Поцепни, применившей к анализу материала и широко развившей понятия интеграторов, символов-образов и символов-категорий, которые были предложены Д. Е. Максимовым в его предыдущих статьях (ссылки на работы Д. М. Поцепни и их оценку см. на стр. 334 книги). Эти понятия оказались чрезвычайно плодотворными для языкового анализа.

Значение противоречий как жизненно важного, нравственно и художественно осознанного явления отражается у Блока-прозаика в многочисленных, характерных для него оксюморных (т. е. контрастных, ярко антистетических) оценках писателей и политических деятелей (см. в особенности стр. 291—298). Эта стилистическая тема, сама по себе отнюдь не частная, тесно соприкасается с другой, не менее обширной — язык прозы Блока. Ей посвящена последняя глава — «Заметки о языке». Приходится пожалеть о краткости, почти конспективности этой интересной главы. Некоторая отрывочность содержащихся в ней наблюдений и характеристик компенсируется отчасти тем, что к словесным средствам прозы Блока автор на протяжении книги обращается часто по разным, органически связанным с ними поводам. Д. Е. Максимов — литературовед, никогда не проходящий мимо вопросов языка и индивидуального стиля, которые являются для него частью общей проблемы идейно-художественного своеобразия творческой системы, требующей к себе всестороннего подхода. Принимая («почти целиком») предложенное в свое время Б. А. Лариным определение характерных признаков художественной речи, в числе которых ее смысловая емкость, многоплаповость, и мысль В. В. Виноградова об особой роли образа автора (либо повествователя) как начала, организующего всю систему словесных средств, Д. Е. Максимов не считает, однако, возможным для исследователя творчества писателя ограничиться изучением художественной речи, ибо он имеет дело не только с нею, но и с художественными произведениями, где «все выражается посредством языка, но не все выражаемое есть язык» (стр. 263). Отсюда — необходимость рассматривать творчество писателя во взаимосвязи всех его аспектов.

Третью часть книги составляют два кратких очерка, затрагивающих факты биографии Блока — историю его встреч с горячей его поклонницей, молодой поэтессой Е. Ю. Кузьминой-Караваевой, отраженных в ее позднейших воспоминаниях («Блок и Кузьмина-Караваева»), и отношений с Горьким в последние годы жизни поэта («К вопросу об А. Блоке и М. Горьком»). При всей контрастности фигур этих двух современников Блока место обоих эпизодов в книге не случайно: они расширяют наше представление о личности поэта в ее многогранности и цельности.

Итак, книга Д. Е. Максимова дает развернутую и убедительно стройную концепцию деятельности Блока — поэта и прозаика, его необычайно богатого духовного мира в единстве творчества и общественных позиций. Образ Блока предстает здесь перед нами исключительно целостным. Книга читается от начала до конца с неослабевающим интересом — несмотря на сложный временами ход мысли автора. Оригинальное исследование Д. Е. Максимова — новая и значительная веха в изучении наследия Блока.

Ю. Д. ЛЕВИН

ИССЛЕДОВАНИЕ РУССКИХ ПЕРЕВОДОВ НЕМЕЦКОЙ ПОЭЗИИ

«... Давно и убедительно доказано — подлинное влияние на литературу оказывают иностранные писатели только в переводах...»¹ — справедливо утверждал Валерий Брюсов, сам отдавший немало сил пересозданию на родном языке творений крупнейших иноземных поэтов. История переводной литературы, художественного перевода в данной стране является неотъемлемым составным элементом становления ее национальной литературы и шире — культуры в целом. Создание такой истории для России является одной из насущных задач нашего литературоведения. И хотя сегодня эта задача в целом еще не выполнена, все же за последнее время сделано немало, чтобы приблизить ее осуществление. Появились статьи, посвященные частным вопросам истории художественного перевода в России, судьбам отдельных переводчиков и переводов, переводной интерпретации того или иного иностранного автора или его произведения. Статьи эти, публиковавшиеся преимущественно в ученых записках и разных сборниках,² составляют небольшую долю всех работ по вопросам перевода, тем не менее за последние годы их накопилось значительное число. К ним следует добавить монографии о восприятии в России крупнейших иностранных писателей,³ а также сборники серии «Из истории между-

¹ Эдгар По. Полное собрание поэм и стихотворений. Перевод и предисловие Валерия Брюсова. ГИЗ, М.—Л., 1924, стр. 7.

² Отметим, в частности, десять сборников «Мастерство перевода» («Советский писатель», М., 1959—1975), где материалы по истории перевода публикуются в разделе «Наследие».

³ А. Н. Егунов: Гомер в русских переводах XVIII—XIX веков. Изд. «Наука», М.—Л., 1964; Шекспир и русская культура. Под ред. акад. М. П. Алексева. Изд.

народных связей русской литературы), выпускаемой Пушкинским домом под редакцией академика М. П. Алексеева,⁴ где определенное место отводится истории перевода. В плане выработки историко-переводческой концепции весьма плодотворной представляется нам опубликованная посмертно статья замечательного филолога и переводчика В. Е. Шора «Как писать историю перевода?»⁵

Это, разумеется, не означает, что предварительная работа уже завершена и остается лишь обобщить имеющиеся исследования и писать историю русского художественного перевода. Существует еще много «белых пятен», которые предстоит заполнить дальнейшими исследованиями. Не менее актуальной задачей является и критическое освоение того, что уже сделано. И в этой связи необходимо учесть не только отечественные работы, но и зарубежные.

По-видимому, больше всего этим вопросом интересуются западногерманские ученые. Достаточно сказать, что, помимо ряда статей, помимо книг о восприятии в России отдельных иностранных писателей (преимущественно немецких), где говорится и о переводах,⁶ с начала 60-х годов вышли в свет три специальных монографии, посвященные вопросам истории русского художественного перевода. Это «Русские переводы Фауста» Вильмы Поль,⁷ «Жуковский как переводчик» Хильдегард Эйхштедт⁸ и опубликованная недавно книга Аннелоре Энгель-Брауншмидт «Немецкие поэты в России в XIX веке».⁹ Все три книги представляют собою диссертации, написанные под руководством проф. Дитриха Герхардта, известного современного западногерманского слависта, в орбиту научных интересов которого входит и история стихотворного перевода, особенно с немецкого языка на русский и наоборот.¹⁰ Распространение немецкой литературы в России через переводы — такова общая тема, объединяющая названные исследования (это относится и к книге Х. Эйхштедт, где в основном рассматриваются переводы с немецкого и лишь попутно — с французского).

Нам уже приходилось касаться работ В. Поль и Х. Эйхштедт.¹¹ Поэтому здесь мы остановимся на монографии А. Энгель-Брауншмидт, которая имеет подзаголовок: «„Немецкие поэты в биографиях и образах“ Н. В. Гербеля как средоточие познания и распространения немецкой поэзии». Конечно, исследование не ограничивается только названной антологией, и в этом отношении заглавие книги справедливо: автор рассматривает переводы немецкой поэзии на протяжении всего XIX века и даже временами заходит в XVIII и XX столетия. Тем не менее в центре ее внимания находится Гербель и его антология, и все остальные материалы привле-

«Наука», М.—Л., 1965; И. Катарский. Диккенс в России. Середина XIX века. Изд. «Наука», М., 1966; З. А. Старичина. Беранже в России. XIX век. Изд. «Высшая школа», М., 1969; Л. И. Никольская. Шелли в России. (Лирика Шелли в русских переводах XIX—XX веков). Смоленск, 1972; Я. И. Гюрдон. Гейне в России (1830—1860-е годы). Изд. «Ирфон», Душанбе, 1973.

⁴ До сих пор вышли: Эпоха Просвещения. Изд. «Наука», Л., 1967; От классицизма к романтизму. Изд. «Наука», Л., 1970; Ранние романтические веяния. Изд. «Наука», Л., 1972; Эпоха романтизма. Изд. «Наука», Л., 1975. В производстве находится сборник «От романтизма к реализму».

⁵ Мастерство перевода, сб. 9. «Советский писатель», М., 1973, стр. 277—295.

⁶ Wolfgang Busch. Horaz in Rußland. Eidos Verlag, München, 1964 (Forum slavicum, Bd. 2); Hans-Bernd Harder. Schiller in Rußland. Materialien zu einer Wirkungsgeschichte. 1789—1814. Verlag Gehlen, Bad Homburg—Berlin—Zürich, 1969 (Frankfurter Beiträge zur Germanistik, Bd. 4); Gerhard Giese mann. Kotzebue in Rußland. Materialien zu einer Wirkungsgeschichte. Athenäum Verlag, Frankfurt am Main, 1971 (Frankfurter Abhandlungen zur Slavistik, Bd. 14); Norman W. Ingham. E. T. A. Hoffmann's Reception in Russia. Würzburg, 1974.

⁷ Wilma Pohl. Russische Faust-Übersetzungen. Verlag Anton Hain, Meisenheim am Glan, 1962 (Slavisch-Baltisches Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. Veröffentlichung № 5).

⁸ Hildegard Eichstädt. Žukovskij als Übersetzer. Drei Studien zu Übersetzungen V. A. Žukovskij's aus dem Deutschen und Französischen. Wilhelm Fink Verlag, München, 1970 (Forum slavicum, Bd. 29).

⁹ Annelore Engel-Braunschmidt. Deutsche Dichter in Rußland im 19. Jahrhundert. N. V. Gerbel's «Deutsche Dichter in Biographien und Proben» als Zentrum der Kenntnis und Verbreitung deutscher Dichtung. Wilhelm Fink Verlag, München, 1973 (Forum slavicum, Bd. 36) (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

¹⁰ См., например, его работы: Deutsche Puškin-Übersetzungen von Karolina Pavlova (в соавторстве с Д. Чижевским). «Germanoslavica», 1937, Bd. V, S. 58—61; Zu den russischen Übersetzungen der Karolina Pavlova. «Zeitschrift für slavische Philologie», 1939, Jg. XVI, S. 306—319; Vergangene Gegenwärtigkeiten. Göttingen, 1966; Die erste deutsche Übersetzung eines Puschkin-Gedichtes. «Welt der Slaven», 1966, Jg. XI, S. 1—16; Eigene und übersetzte deutsche Gedichte Žukovskij's. «Publications of the Modern Humanities Research Association», vol. II. Leeds, 1970, pp. 148—154.

¹¹ «Русская литература», 1971, № 1, стр. 212; 1973, № 3, стр. 233—235.

каются в отношении к этому основному объекту изучения и в связи с ним. Обширная монография (360 страниц убористого шрифта), посвященная одной переводной антологии, пусть даже большой, — факт сам по себе достаточно необычный и привлекает внимание.

Напомним читателям, что в истории отечественной культуры заслуга Николая Васильевича Гербеля (1827—1883),¹² довольно посредственного, хотя и плодовитого поэта-переводчика, состояла не столько в собственном творчестве, сколько в организационно-издательской деятельности. Он составлял и издавал переводные собрания сочинений крупнейших западноевропейских писателей: Шиллера (9 тт., 1857—1861), Байрона (5 тт., 1864—1866), Шекспира (4 тт., 1865—1868), Гофмана (4 тт., 1873—1874), Гете (10 тт., 1878—1880). В 1870-е годы он также подготовил к печати антологию: «Поэзия славян» (1871), «Английские поэты в биографиях и образцах» (1875) и «Немецкие поэты в биографиях и образцах» (1877). Последней антологией, охватывающей немецкую поэзию с древнейших времен до середины XIX века, и посвятила свое исследование А. Энгель-Брауншмидт. Поскольку ее труд мало известен у нас, мы вкратце остановимся на его содержании и построении.

Первая часть монографии посвящена жизни и деятельности Гербеля, а также структуре антологии «Немецкие поэты». В биографии своего героя автор, естественно, уделяет особое внимание его отношению к Германии и немецкой литературе. Кроме того, она сообщает о предшествовавших «Немецким поэтам» попытках создания подобных антологий (начиная с В. А. Жуковского), а также о распространении в России сведений по истории немецкой литературы (в этой связи, в частности, характеризуются два немецко-русских литератора, В. Вольфзон и А. фон Видерт, выступавшие своеобразными литературными посредниками между двумя странами). Рассматривая строение антологии и ее историко-литературную часть, А. Энгель-Брауншмидт устанавливает зависимость вводного очерка «Немецкая поэзия» и биографий, предпосланных переводам из отдельных поэтов, от соответствующих немецких источников.

Вторая часть, озаглавленная «Образцы», посвящена разбору самих переводов, и ее структура в какой-то мере отражает деление антологии. Книга Гербеля имеет три отдела («Древнее время», «Новое время» и «Новейшее время»), каждый из которых подразделяется на несколько частей. Исследовательница посвятила всему первому отделу, как наименьшему по объему, одну главу (гл. 2), отразив внутреннюю рубрикацию в параграфах этой главы. Последующие главы уже соответствуют не отделам, а их частям: для «нового времени» это — «Начало художественной поэзии» (гл. 3), «Начало классицизма» (гл. 4), «Буря и натиск» (гл. 5) и «Блестящий период классицизма» (гл. 6); для «новейшего» — «Романтизм» (гл. 7), «Молодая Германия» (гл. 8), «Австрийцы» (гл. 9) и «Политическая поэзия и новые пути» (гл. 10). Отдельные поэты представлены параграфами этих глав.

Рассмотрение помещенных в антологию переводов из того или иного немецкого поэта предваряется обычно кратким обзором восприятия его творчества в России до 1870-х годов. Конечно, это относится не ко всем поэтам, представленным в сборнике: многие из них только здесь и появились впервые на русском языке. Но для тех, кто был известен раньше, эта история восприятия приводится, хотя и кратко, но в достаточной мере полно и точно. А. Энгель-Брауншмидт старалась привлечь и использовать все имеющиеся работы, прямо или косвенно связанные с ее темой, и достигла несомненного успеха. В ее книге собран и систематизирован огромный материал. Теперь всякий, кто интересуется восприятием в нашей стране немецкой поэзии до 1870-х годов и историей русского поэтического перевода в XIX веке, сможет почерпнуть из ее труда немало полезных сведений и даже просто фактических справок по интересующему его вопросу.

С другой стороны, хотя А. Энгель-Брауншмидт не ставила своей целью дать сведения о каждом из 70 переводчиков, чьи стихотворения помещены в антологию, она приложила немало усилий, чтобы по ходу изложения кратко представить своим читателям этих деятелей русской культуры, причем не только известных, как например А. К. Толстой (стр. 165—166), М. Л. Михайлов (стр. 169. 243—246), К. К. Случевский (стр. 100), Л. А. Мей (стр. 162—163), А. Н. Плещеев (стр. 232—233) или Д. Д. Минаев (стр. 66, 87—89), но и таких, которым наши историки литературы редко уделяют внимание: П. И. Вейнберг (стр. 89—91), Д. Е. Мян (стр. 186), Ф. Б. Миллер (стр. 109), И. И. Гольц-Миллер (стр. 263), А. Л. Соколовский (стр. 63), И. П. Крешев (стр. 228), А. Д. Иллчевский (стр. 130), А. А. Шишков (стр. 194) и многие другие. Помимо печатных, автор привлекает и неопубликованные рукопис-

¹² О нем см.: Автобиография П. В. Гербеля. М., 1915; П. Полевой. П. В. Гербель. В кн.: Гимназия высших наук и Лицей кн. Безбородко. Изд. 2-е, СПб., 1881, стр. 344—356; Ю. Д. Левин. П. В. Гербель и его антология «Поэзия славян». В кн.: Славянские литературные связи. Изд. «Наука», Л., 1968, стр. 95—123; П. Н. Тарасенко, В. В. Хохлачев. Издательская деятельность П. В. Гербеля. (Из истории идейного книжного дела 50—70-х годов XIX в.). В кн.: Книга. Исследования и материалы, сб. XXVIII. Изд. «Книга», М., 1974, стр. 98—120.

ные источники, главным образом переписку Гербеля и картотеки переводной литературы, составленные А. Д. Умикян и Н. Н. Бахтиным, которые хранятся в Ленинграде.

Умело и со вкусом сделаны многочисленные разборы переводов; А. Энгель-Брауншмидт хорошо представляет себе отношения стилистических систем русского и немецкого языков и сопоставляет переводы с оригиналами не только по их вербальному содержанию, но и по стилистической окраске. Значительное внимание при этом уделяется и вопросу передачи в русском стихе немецких стихотворных размеров.

В «Приложениях» помещен обширный и подробно рубрицированный перечень использованной литературы, который имеет самостоятельное значение и может служить полезным пособием для тех, кто изучает восприятие иностранных литератур, особенно немецкой, в России XIX века. Далее приводится алфавитный список русских переводчиков с указанием немецких поэтов, которых они переводили для антологии. В специальном приложении даются немецкие заглавия переведенных для антологии произведений. К сожалению, завершающий книгу именной указатель далеко не полон. Это тем более досадно, что, как мы отмечали, монография А. Энгель-Брауншмидт представляет ценность и как справочное пособие.

При несомненных достоинствах рассматриваемого труда, он, однако, вызывает у нас серьезные сомнения и возражения. Свое заключение автор начинает фразой: «Немецкие поэты в биографиях и образцах» Н. В. Гербеля, которые впервые представили в России образцы немецкой поэзии от ее начала до 1877 года и до сих пор не заменены антологией подобного охвата, не были эпохальным произведением» (стр. 308). Это несомненно справедливо. Но тогда, естественно, возникает вопрос, заслуживает ли подобное «не эпохальное» («kein epochenschaffende») издание столь обстоятельного исследования (360 стр.)? Как мы помним, А. Энгель-Брауншмидт в заглавии своей книги представила рассматриваемую антологию как «средоточие (Zentrum) познания и распространения немецкой поэзии» в России XIX века. Соответствуют ли «Немецкие поэты» такому определению?

Эта последняя из подготовленных Гербелем антологий была создана на закате его литературно-издательской деятельности. В своем духовном развитии он прошел несколько этапов. Кавалерийский офицер, писавший ура-патриотические стихи в начале творческого пути, он в конце 50-х—в 60-е годы сближается с революционно-демократическими кругами. И хотя он не занимал достаточно определенной общественной позиции, его сочувствие в это время передовому направлению в русской литературе и общественной жизни несомненно. Он дружил с революционерами М. Л. Михайловым и Н. В. Шелгуновым, был связан с «Землей и волей», посылал корреспонденции в издания Герцена и Огарева, публиковал за границей запрещенные в России произведения, в частности Пушкина и Рыльева. Именно в этот период он подготовил издания, отвечавшие запросам широких кругов русской публики, — сочинения Шиллера, Байрона и Шекспира, которые в дальнейшем неоднократно переиздавались и имели важное значение в истории русской культуры.

Но в 1870-е годы Гербель эволюционирует вправо, сближается со славянофилами и, видимо, утрачивает то понимание литературно-общественных потребностей, которое у него было раньше. Его новые переводные издания уже не пользуются успехом. Сочинения Гофмана прекращаются по выходе IV тома (из 12 намеченных), антология «Поэзия славян» и «Английские поэты в биографиях и образцах» не вызвали особого интереса читателей и плохо расходились, а неуспех «Немецких поэтов», которые были встречены неодобрительно демократической критикой (рецензии в журналах «Отечественные записки» и «Дело»), заставил Гербеля даже отказаться от подготовки подобного издания по французской литературе.

Конечно, «Немецкие поэты» в какой-то мере отражали распространение в России поэзии Германии, но весьма опосредованно и неадекватно. В самом деле, историческая последовательность развития немецкой литературы, согласно которой Гербель строил композицию своей антологии, нисколько не соответствовала истории русской рецепции немецкой поэзии. В результате поэты, имевшие действительно важное значение для русской литературы, культуры, общественной мысли, терялись среди поэтов, которые были включены для полноты исторической картины, но не пользовались такой известностью среди русских читателей и тем более не могли привлечь их внимания в 70-е годы, в пору острых социальных конфликтов пореформенной России. Это отпослится прежде всего к безымянным создателям древнего эпоса, средневековым авторам рыцарских романов и миннезингерам, поэтам XVI и XVII веков Гансу Саксу и Мартину Оплицу. Все эти хронологически наиболее отдаленные авторы были представлены в антологии новейшими (и при этом довольно слабыми) переводами. Заново переводились и те поэты XVIII века, вроде Виланда или Фосса, старые переводы из которых Гербель счел непригодными. Другие же немецкие авторы XVIII, а также начала XIX века были представлены разнородными и плохо согласующимися между собою переводами, относящимися к разным периодам развития русского переводного искусства. Одного и того же немецкого поэта могли представлять Хемницер и Кюхельбекер, Жуковский и Вейсберг, Ротчев и Федор Миллер.

Гербель, создавая этиологию, и не ставил своей целью отразить историю освоения немецкой поэзии в России. Поэтому А. Энгель-Брауншмидт, которая такую цель поставила, совершила, на наш взгляд, ошибку, когда в своей работе механически повторила композицию «Немецких поэтов». Начав с разбора действительно слабых переводов немецкого эпоса, выполненных А. Д. Соколовским и Д. Д. Минаевым, она как бы дала настройку всему дальнейшему изложению. Сама структура исследования лишала ее возможности дать исторически верную картину изучаемого процесса.

Мы уже говорили, что многочисленные разборы переводов сделаны в монографии умело. Но преимущественное внимание уделяется плохим переводам, какие действительно в антологии преобладают, и, разбирая их с точки зрения современных критериев, исследовательница не только не учитывает исторической дистанции, но зачастую трактует эти переводы с мало уместной в данном случае проницей, которая не способствует верной их исторической оценке. Невольно создается впечатление, будто автор, затративший много времени и сил на изучение объекта, который того не стоил, и убедившись в этом, вымещает на нем свое разочарование.

Особенно достается при этом самому Гербелю. Трудно согласиться и с его характеристикой, которая дается в начале книги. Нередко исследователи вольно или невольно стремятся приподнять предмет своих изучений. А. Энгель-Брауншмидт свободна от такого недостатка, но впадает в противоположную крайность. Все, что можно сказать о Гербеле плохого, приводится в книге. Он представлен односторонне, вне эволюции. Суровому разбору его слабых стихов уделено вдвое больше места (стр. 18—22), чем характеристике издательской деятельности (стр. 22—24), общественное значение которой не освещено должным образом: она связывается, с одной стороны, с правительственным «просветительством» царствования Александра II (см. стр. 13), а с другой — с «библиографической одержимостью» («bibliographische Besessenheit») Гербеля (стр. 23). О его связях с революционерами-шестидесятниками, с Герценом говорится преимущественно в сносках (см.: стр. 20, примеч. 20; стр. 25, примеч. 53).

Конечно, автор с присущей ей добросовестностью опирается в своих заключениях на высказывания современной Гербелю критики. Но современники далеко не всегда могут быть объективными судьями. Что бы мы сказали, например, об исследователе, который в оценке «Преступления и наказания» Достоевского исходил бы из следующего суждения современника: «И автор в восторге от написанной им дребедени, вероятно, воображает себя знатоком человеческого сердца, чуть-чуть не Шекспиром»?¹³ Между тем А. Энгель-Брауншмидт уподобляется такому исследователю, когда характеризует библиографические разыскания Гербеля фельетонной фразой из «Отчетственных записок»: «... он, как носятся слухи, предпринимает даже нарочные путешествия в Москву, отыскивает там г. Лонгинова и пристает к нему...» (стр. 23, примеч. 34).

Таким образом, ошибочность в исходной установке — желание показать восприятие немецкой поэзии в России через весьма несовершенную этиологию, созданную к тому же в период упадка русского стихотворного перевода, с неизбежностью повлекла за собой недостатки исследования. Это, разумеется, не снимает указанные выше достоинства труда А. Энгель-Брауншмидт. Повторяем, ее книга будет служить полезным пособием для историков русского художественного перевода благодаря главным образом тщательно и добросовестно выполненным частным разысканиям. Но с общим предостережением о «немецких поэтах в России», которое образуется в монографии, согласиться нельзя.

Этот основной недостаток исследования А. Энгель-Брауншмидт становится особенно наглядным после выхода новой антологии немецкоязычной поэзии в русских переводах «Золотое перо», составленной Г. И. Ратгаузом, которому принадлежит и предпосланная сборнику вступительная статья «Немецкая поэзия в России».¹⁴

Разумеется, обширная монография и по воле краткая, эскизная вступительная статья — вещи несовместимые, но мы в данном случае сравниваем лишь самую постановку проблемы в этих работах.

«Золотое перо» вышло в серии двуязычных антологий, предпринятой издательством «Прогресс», в которой уже издан сборник, посвященный французской поэзии и, сколько нам известно, готовится сборник поэзии английской. Во всех этих антологиях переводы даются параллельно с оригинальными текстами. Но если во французской антологии внутреннее деление произведено по переводимым поэтам, то

¹³ [Г. З. Елисеев]. Журналистика. «Современник», 1866, № 2, отд. II, стр. 276.

¹⁴ Золотое перо. Немецкая, австрийская и швейцарская поэзия в русских переводах. 1812—1970 (Die goldene Feder. Deutsche, österreichische und schweizerische Lyrik in russischen Nachdichtungen. 1812—1970). Составление, вступительная статья, справки о поэтах и примечания Г. И. Ратгауза. Изд. «Прогресс», М., 1974 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

Г. И. Ратгауз подразделил свой сборник по поэтам-переводчикам от В. А. Жуковского до нашего современника Л. В. Гинзбурга. Он сам признает спорность такого принципа деления, но указывает, что не стремится составить «полную антологию немецкой поэзии», а хочет «раскрыть историю немецкой поэзии в России»; дать лучшие, самые значительные образцы переводческого искусства в этой области, «показать переводы русских поэтов как важный факт в духовной жизни России» (стр. 54), и с правильностью такой установки нельзя не согласиться. Конечно, можно спорить по поводу включения или исключения того или иного переводчика, того или иного перевода, но самый подход к проблеме представляется нам несомненным.

Соответственно построена и вступительная статья. Характеризуя в исторической последовательности этапы освоения у нас немецкой поэзии, деятельность основных поэтов-переводчиков, автор стремится показать, кто из немецких поэтов имел для них, и соответственно — для русской культуры, значение, какими сторонами своего творчества входил он в инациональную духовную жизнь, как он интерпретировался в переводе. Одновременно делается попытка показать, хотя бы в общих чертах, становление русского поэтического перевода. Все это несомненно заслуживает всяческого одобрения.

Это, однако, не значит, что статья «Немецкая поэзия в России» представляется нам безупречной. Ее достоинства относятся в основном к исходной позиции автора и постановке задачи, выполнение которой во многом несовершенно. В статье есть немало страниц, написанных ярко и интересно. Хорош, например, очерк переводческой деятельности Тютчева (стр. 19—26); правильно, на наш взгляд, охарактеризованы переводы-подражания Лермонтова (стр. 27—28); интересно намечены этапы переводов немецкой поэзии в советское время (стр. 43—54). Но с некоторыми утверждениями автора трудно согласиться.

Начать хотя бы с того, что, по мнению Г. И. Ратгауза, объективно существует «правильное» понятие перевода, которое было в один прекрасный день «открыто», после чего и наступил расцвет переводческого искусства. Он так и пишет, что в XVIII веке «стихотворного перевода как искусства в России еще не существовало», поскольку «задачи и смысл перевода *не были ясны*», что «декабристы заложили в России основы *правильного* понимания перевода», «но подлинное *открытие* поэтического перевода как искусства все же принадлежит... Жуковскому» (стр. 6, 9, 14; курсив мой, — Ю. Д.). Неисторичность и несостоятельность этих утверждений, думается, самоочевидны и не нуждаются в доказательстве. Они возникли из абсолютизации современного понимания стихотворного перевода, возведения его в некую вневременную истину. Автор словно бы не знает, что каждая эпоха литературного развития выдвигает перед переводом свои задачи, свои цели, которые историк должен выявить и объяснить.

Объявив Жуковского первооткрывателем истинного, т. е. современного, перевода, Г. И. Ратгауз старается трактовать его переводческую деятельность как вполне соответствующую сегодняшним требованиям. Характерно, что никак не упоминаются в статье известные слова Жуковского о своем творчестве: «... у меня почти все или чужое, или по поводу чужого — и все, однако, мое».¹⁵ Между тем слова эти показывают, что цель его состояла не в передаче создания иноязычного поэта, но в собственном творчестве на чужом материале.¹⁶ И когда, разбирая перевод шиллеровских «Ивиковых журавлей», Г. И. Ратгауз вынужден показывать, как Жуковский преобразовывал оригинал в угоду собственной поэтике, он вдруг завершает разбор неожиданным выводом, будто перевод этот «оставляет впечатление... безупречного, почти идеального *сходства* с балладой великого немецкого поэта» (стр. 16). Трудно согласиться и с другим утверждением автора, что Жуковскому было присуще «умение принимать чуть ли не любые „лики“ и жить в них, чувствуя себя совершенно свободно», и это его умение «до сих пор не превзойдено никем» (стр. 15). На наш взгляд, как раз этого «протезизма», присущего Пушкину, у Жуковского не было, и более прав был Белинский, когда писал про Жуковского: «От всех поэтов он *отвлек* свое или на их темы разыгрывал собственные мелодии, брал у них содержание и, переводя его через свой дух, претворял в свою *собственность*».¹⁷

Модернизация в истолковании переводческого творчества Жуковского является прямым следствием воззрения автора, что истинное понимание перевода, однажды открытое, должно существовать, не подвергаясь сколько-нибудь существенным изменениям. Поэтому в дальнейшем изложении не видно эволюции переводческих

¹⁵ В. А. Жуковский, Собрание сочинений в четырех томах, т. IV, Гослитиздат, М.—Л., 1960, стр. 544.

¹⁶ Не имея возможности здесь полностью изложить нашу точку зрения на переводческую деятельность Жуковского, отсылаем интересующихся читателей к статье «О русском поэтическом переводе в эпоху романтизма» (в кн.: Ранние романтические веяния. Изд. «Наука», Л., 1972, стр. 222—246).

¹⁷ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. III, Изд. АН СССР, М., 1953, стр. 508.

принципов, а борьба различных направлений в искусстве перевода сглаживается. В результате Аполлон Григорьев принципиально не отличается от Фета, Брюсов — от Блока, и т. д.

«Истинный» перевод был не только единожды открыт, но и осмыслен. И эту роль Г. И. Ратгауз отводит писателям декабристского круга: Кюхельбекеру, Бестужеву, Катенину и Грибоедову, которые, по его мнению, создали ни больше ни меньше как «научную теорию перевода» (правда, «еще во фрагментарном виде», стр. 9). В таком утверждении не знаешь, чему больше удивляться: преувеличению¹⁸ или модернизации. Создание научной теории перевода в России — дело XX века, точнее — советской эпохи, и предшествующие суждения, в том числе и самые глубокие и проникательные, не могут квалифицироваться как научная теория, поскольку сам перевод в то время еще не стал предметом научного познания. Добавим, что и существование определенного «декабристского» направления в области перевода представляется нам сомнительным. Г. И. Ратгауз строит его довольно искусственно, объединяя самых различных, литературно не связанных между собою деятелей: Грибоедова и Шишкова, Катенина и Колошина и т. д.

Излагая историю восприятия немецкой поэзии в России, Г. И. Ратгауз как бы следует некоей неписаной литературной табели о рагах. Так, в числе литераторов, работавших над переводами, упоминается Некрасов (стр. 29), хотя переводческий вклад этого великого русского поэта незначителен, но обойден молчанием А. Н. Струговщиков, который, по словам Белинского, «снискал себе в нашей литературе лестную известность замечательным талантом, с каким передает он на русский язык сочинения Гете».¹⁹ Наиболее значительному переводчику второй половины XIX века П. И. Вейнбергу уделено лишь несколько пренебрежительных строк в примечании (стр. 38), а в составе сборника он отсутствует.²⁰ Вообще весь период между деятельностью Михайлова и Фета, с одной стороны, и символистов, с другой, никак не отражается в статье. «Немецкие поэты» Гербея даже не названы. Можно как угодно относиться к этой антологии, но нельзя отрицать, что она представляет собою определенный этап освоения немецкой поэзии в России.

В статье, а также в следующих далее кратких заметках о переводчиках содержится немало ошибок, неточностей, произвольных утверждений. Ограничимся лишь несколькими примерами. Г. И. Ратгауз полагает, что «декабристы впервые в России выдвинули принцип сличения переводов с оригиналом» (стр. 10). Но это делал еще Карамзин в конце XVIII века. Упоминается статья Кюхельбекера «о переводах русских песен» (стр. 10), которой в действительности не существует. Плещеев не первый начал переводить на русский язык Эйхендорфа, как это говорится на стр. 343; до него опубликовал свой перевод Михайлов («Тоска по родине», 1859), и т. д.

Искусственно сконструировано противопоставление Кюхельбекер — Булгарин (см. стр. 13). Во-первых, Булгарин 1825 года, близкий декабристам и сотрудничавший в их изданиях, не может еще быть назван «любимым писателем русского мещанства». Во-вторых, ему без достаточных оснований приписывается мнение одного из трех собеседников в написанном им «Разговоре в театре о драматическом искусстве». Наконец, это приписанное Булгарину мнение разделялось Кюхельбекером, в чем можно убедиться, прочтя до конца цитированную страницу его статьи во второй части «Мнемозины».

К сожалению, это не единственный случай произвольного обращения с цитатами. Так, цитируя слова Блока из статьи «Гейне в России» о трагическом конце «великой культуры пушкинского времени», Г. И. Ратгауз утверждает, что «наследниками пушкинского времени» Блок «признал Григорьева, Михайлова, Фета» (стр. 39). Между тем Блок имел в виду лишь первых двух, а о Фете-переводчике писал, что он относился к Гейне «с какой-то помещицкой или офицерской неуклюжестью».²¹

Г. И. Ратгауз пишет живо и образно. Но живость подчас оборачивается фразистостью, а фраза подводит. Например: «Декабристы ясно осознавали необходимость прорубить „окно в Европу“...» (стр. 12—13). Но это пресловутое «окно» было «прорублено» за столетие до них. Или в справочной заметке о В. С. Курочкине: «Этот

¹⁸ Преувеличения в оценке теоретических достижений прошлого допускаются Г. И. Ратгаузом неоднократно. Например, известная переводческая декларация Брюсова «Фиалки в тигеле» (1905), предпосланная при публикации своих переводов из Метерлинка и несомненно важная в истории русской переводческой мысли, не заслуживает, однако, определения «выдающегося исследования по теории перевода» (стр. 400). И нет оснований называть Д. Веневитинова, написавшего лишь небольшую и малосущественную заметку «Об Абидосской невесте» (перевод И. И. Козлова), «проницательным критиком и теоретиком перевода» (стр. 133).

¹⁹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IX, стр. 276.

²⁰ Впрочем, состав сборника заслуживает особого рассмотрения, для которого здесь нет места.

²¹ Александр Блок, Собрание сочинений в восьми томах, т. VI, Гослитиздат, М.—Л., 1962, стр. 124.

перевод («Начало нового века» Шиллера, — Ю. Л.) — одно из важных свидетельств интереса русской революционной демократии (Чернышевского, Некрасова, Добролюбова и других) к Шиллеру» (стр. 337). Почему перевод Курочкина свидетельствует об интересах Чернышевского и других, остается для нас загадкой.

В какой-то мере статья Г. И. Ратгауза противоположна исследованию А. Эпгель-Брауншмидт. Исходная установка ее верна, но недостаточная осведомленность автора в конкретных вопросах истории русского перевода, влекущая за собой подчас априорные построения и неисторический подход к явлениям прошлого, снижает ценность его несомненно интересной работы.

Таким образом, история восприятия немецкой поэзии в России еще ждет своего исследователя. Но этот исследователь будет строить свой труд не на пустом месте. Критически переработанные достижения его предшественников послужат полезным подспорьем в его работе.

А. И. МИХАЙЛОВ
В. И. ПРОТЧЕНКО

ЗНАЧИТЕЛЬНОЕ ДОСТИЖЕНИЕ ЗАРУБЕЖНОЙ РУСИСТИКИ *

Новый труд зарубежных исследователей посвящен истории русской советской литературы. Основные авторы труда — литературоведы ГДР Вилли Байтц, Барбара Хиллер, Гарри Юнгер (возглавивший авторский коллектив), Герхард Шауман, Г. Дудек, Г. Варм, А. Лаченнан, Ф. Мирау и другие — уже известны своими работами по советской литературе.

Являясь одним из самых серьезных достижений немецкой русистики, рецензируемое издание в то же время свидетельствует о новом уровне и возросших возможностях всего марксистского литературоведения в братских странах социализма. Коллективная работа немецких ученых — проявление не только усилившегося в мире интереса к богатству и достижениям советской литературы, но и стремления зарубежных исследователей к изучению ее на широкой социально-исторической основе, к обобщению богатейшего опыта ее идейно-эстетического развития. В этом безусловная ценность и преимущество названного труда в сравнении с предыдущими работами критиков-марксистов Запада, освещающими, как правило, отдельные вопросы русской советской литературы, творчество тех или иных ее представителей либо носящими учебно-справочный характер. Вполне правомерно поэтому, что «История...» уже получила первые положительные отклики не только в самой Германской Демократической Республике, но и за ее пределами.¹

Основу содержания обоих томов «Истории...» составляют обзорные статьи, освещающие важнейшие черты советской литературы, ее становление и развитие в течение полувека — с 1917 по 1967 год, и монографические главы, представляющие анализ творчества наиболее значительных русских прозаиков, драматургов и поэтов рассматриваемого периода. Авторы широко используют опыт и достижения своих предшественников в изучении советской литературы, прежде всего в нашей стране, дают краткие характеристики состояния нашего литературоведения на отдельных этапах его развития и представленных в нем взглядов и теорий, ведут принципиальный и убедительный спор с буржуазными советологами и их концепциями истории советской литературы.

Утверждение перасторжимого единства советской литературы и революции, революционного обновления мира и человека, отчетливо заявленное в труде с самого начала, как основополагающий принцип последовательно проводится авторами при подходе к важнейшим литературным фактам и явлениям. Конкретному рассмотрению этих фактов в книге предшествует ознакомление читателей с ленинской теорией культурно-исторического развития. Под углом зрения ленинской теории авторы выделяют важнейшие истоки и традиции советской литературы, отмечают ее органическую, преемственную связь с классическим наследием и одновременно ее новаторскую сущность. На конкретном историко-литературном материале в книге ведется доказательный разговор о самобытности и богатстве русской

* Geschichte der russischen Sowjetliteratur. Bd. 1—2. Akademie-Verlag, Berlin, 1973—1975. В обсуждении проспекта и отдельных глав труда принимали участие ряд ученых Москвы и Ленинграда. Раздел «Многонациональная советская литература» написал Г. Ломидзе.

¹ См., например: К. Kasper. Das neue Buch. «Sonntag», № 50/75, S. 12; Е. Любарева. В центре внимания — литературный процесс. «Вопросы литературы», 1974, № 5.

советской литературы, отразившей всемирно-исторический опыт социального и духовного развития советского общества.

При рассмотрении начального этапа движения советской литературы, прежде всего ее прозы, авторам удается представить в общем виде картину сложных взаимоотношений между направлениями и течениями внутри ее, противоборства в литературных произведениях и спорах тех лет самых различных концепций и взглядов. Справедливо выдвигая уже при обращении к периоду зарождения советской литературы в центр исследовательского внимания господствующий в ней принцип реалистического отображения социальной действительности, животворные горьковские традиции, немецкие литературоведы в то же время достаточно определенно очерчивают и принципиально оценивают модернистские и иные явления, имевшие место в литературе тех лет, характеризуя, в частности, творчество таких писателей, как А. Белый и Б. Пильняк. Однако едва ли может быть без существенных оговорок принята присутствующая в этом разделе мысль, будто сложность нашего восприятия и отношения к произведениям русских «авангардистов» и модернистов начала века обусловлена главным образом тем, что в них рациональное зерно «скрыто» заумным языком. Очевидно, что сколько-нибудь убедительный и полный ответ на вопросы, связанные с затронутой авторами проблемой, невозможен без необходимого освещения идейно-образного содержания этих произведений.

Как в освещении творческих судеб молодых прозаиков первых лет нашей литературы (Вс. Иванов, А. Фадеев, В. Зазубрин, Д. Фурманов, М. Шолохов, Л. Леонов, К. Федин, Ф. Гладков), так и на примере анализа произведений крупнейших советских писателей-реалистов, вошедших в литературу еще в начале века (М. Горький, А. Серафимович, А. Толстой, В. Шишков, С. Сергеев-Ценский), в «Истории...» отчетливо раскрывается благотворное воздействие событий новой эпохи, начатой в России социалистической революцией, на развитие и качественное обогащение русского реализма.

Следует сказать, что социологический аспект в подходе к советской литературе в целом, при анализе важнейших историко-литературных фактов и содержания художественных произведений в их связи с коренными явлениями социальной действительности отчетливо проявляется на протяжении всего труда, наиболее удачно воплощаясь во введении и обзорных главах.²

Признавая немалые достоинства «Истории...» и заслуженный успех ее авторов — одного из наиболее представительных коллективов в зарубежной русистике по изучению советской литературы, одновременно представляется уместным высказать несколько мыслей, имеющих отношение как к рецензируемому труду, так и к проблемам построения истории русской литературы вообще. Известно, что принципы изучения истории национальных литератур, в том числе и русской, еще не нашли в литературной науке удовлетворительной разработки.³ Ученые ГДР в этом отношении внесли своим трудом немаловажный практический вклад в решение проблемы, предложили свой подход к историко-литературному материалу, свое понимание и истолкование стоявших перед ними вопросов как конкретного плана, так и общеметодологического характера. Мы коснемся лишь двух исходных моментов, определяющих структуру «Истории...», принципы организации и исследования в ней всего многообразия литературных фактов и творчества отдельных писателей, способ включения в картину общелитературного процесса содержания неповторимого мира десятков самобытных произведений.

Одним из таких моментов, решающим образом определяющих существо подхода тех или иных исследователей к истории русской литературы, следует прежде всего считать принцип ее периодизации. В этом отношении исходное положение, которым руководствуются авторы «Истории...» (первый том — 1917—1941 годы, второй — 1941—1967 годы), представляется вполне плодотворным. Его разделяют и доказательно отстаивают в настоящее время все большее число литературоведов и в нашей стране.⁴ В рамках этой периодизации оправдывает себя членение литературного процесса на более мелкие периоды — по десятилетиям. Это относится в первую очередь к 20-м и 30-м годам, причем авторам в немалой степени удастся попытка проследить внутреннюю преемственность в развитии лите-

² Отметим попутно, что в «Истории...» представляется спорной и совершенно необудительной, находящейся в русле устаревших концепций трактовка Григория Мелехова в романе «Тихий Дон» как отщепенца, неуклонно идущего по пути окончательного разрыва с народом и полной деградации своей личности.

³ Материалы, посвященные вопросам совершенствования принципов изучения русской литературы, в последние годы значительное место занимали на страницах журнала «Русская литература» (1972, № 2; 1973, №№ 1 и 4).

⁴ Наиболее убедительным и обстоятельным обоснованием такой укрупненной периодизации является выступление В. Ковалева в ходе уже упоминавшегося нами обсуждения проблем построения истории русской литературы («Русская литература», 1973, № 4).

ратуры на протяжении этих десятилетий. Менее убедительно стремление представить 1954-й год в качестве поворотного в русской литературе послевоенного периода. В самой литературе обнаружить такой поворот весьма трудно, а авторами «Истории...» он в сущности никак не обосновывается. Думается, что в данном случае на литературный процесс механически переносятся явления общественной жизни.

Вторая важная сторона, заслуживающая быть выделенной здесь как определяющая в структуре труда, — это принцип организации разнохарактерного материала в рамках предложенной периодизации. Следует признать несомненную плодотворность примененного авторами подхода к исследуемому материалу: в центре их внимания оказывается именно литературный процесс. Однако сосредоточенность авторского коллектива на литературном процессе, к сожалению, оборачивается в ряде случаев «ослаблением» характеристики творческих индивидуальностей, в том числе и крупных писателей, чьи художественные поиски и открытия практически только и могут дать наглядное представление о глубине содержания, многопроблемности и подлинно гуманистическом пафосе русской советской литературы.

Здесь в немалой степени сказывается, в частности, и то обстоятельство, что анализ творчества наиболее значительных писателей оказывается рассредоточенным в нескольких местах «Истории...». Причем перед читателем раскрыты в ряде случаев по преимуществу мотивы и образы, наиболее характерные для данного этапа творческой биографии писателя и, как правило, отчетливо обнаруживающие свою связь с проблемами, всего более волновавшими литературную и общественную жизнь тех лет. Сам по себе такой способ включения творчества отдельных писателей в общелитературный процесс, конечно же, оправдан и плодотворен. Однако, как уже сказано, вторая сторона этого принципа построения историко-литературного материала приводит к трудностям, разрешить которые авторам не всегда удается. В самом деле, попытка охарактеризовать в едином «потоке» целую группу оригинальных произведений едва ли способна в должной степени определить меру эстетической ценности и действительное место в художественной сокровищнице литературы каждого из этих произведений. Так, например, произведения ранней советской прозы (Вс. Иванова, Ю. Либединского, Л. Сейфуллиной, А. Неверова, А. Веселого, Б. Лавренева, И. Бабеля) рассматриваются в «Истории...» под углом зрения общей для их содержания темы гражданской войны, но слабо дифференцированы со стороны их художественного своеобразия, индивидуальных особенностей авторского стиля и философско-эстетической концепции действительности. Вот почему наиболее высокие похвалы, которых из всех перечисленных писателей удостоился как художник И. Бабель, представляются произвольными и спорными. По этой же причине, на наш взгляд, есенинская лирика с ее философской и гуманистической значимостью предстает в основном только в идейно-социологической интерпретации. Это заметно даже по подпунктам монографической главы о поэте: «Певец старой деревни», «Старая и новая Родина»... Такая прямая соотнесенность с текущим моментом, с исторической проблематикой, уместная в разговоре о публицистике, не совсем подходит для поэзии, более многоплановой в своем эстетически-философском содержании.

Стремление авторов по возможности четко прочертить главное русло в литературном процессе — среди огромного многообразия имевшихся в нем тенденций и литературных фактов — в известной мере неизбежно схематизирует действительную картину богатства живых красок русской литературы, ее отдельных произведений и творческих судеб писателей.⁵

Следует добавить, что проблема преемственности, особенно жгучая в 20-е годы, рассматривается при анализе прозы этого десятилетия в самом общем плане. В качестве подтверждения бесспорно верного тезиса авторы приводят лишь одно-другое высказывание наиболее зрелых критиков и писателей тех лет о важности для молодой советской литературы классического наследия, в частности творчества Л. Толстого. Однако при характеристике как 20-х, так и 30-х годов авторы труда не предпринимают серьезной попытки показать значение этого наследия в нелегких поисках прозы и драматургии тех лет. Что же касается послевоенных десятилетий, отмеченных дальнейшим осмыслением советскими писателями богатых традиций национальной литературы и искусства, то при рассмотрении этого периода проблема преемственности в развитии прозаических и драматургических жанров авторами в сущности не ставится.

Заслуживает одобрения дифференцированный подход авторов «Истории...» к анализу поэзии и прозы. В упоминавшейся рецензии на второй том «Истории русской советской литературы» ее автор К. Каспер отмечает как методологическое достоинство труда, отличающее его от других подобных исследований, «оригинальную концепцию» рассмотрения историко-литературного процесса в единстве с реаль-

⁵ Кстати, в «Истории...» отсутствуют какие-либо сведения о социальном происхождении, времени и месте рождения основоположника советской литературы — М. Горького.

ным ходом событий русской истории XX века и творческой индивидуальностью писателя. Относительно изложения материала поэзии указанное достоинство, на наш взгляд, дополняется не менее существенной и плодотворной точкой зрения на процесс поэтического развития как диалектически незавершенный.

Деление более чем полувекового пути развития русской советской поэзии по десятилетиям и конкретным событиям, правомерное, с некоторыми оговорками, в исследовании эпических, прозаических жанров, было бы не совсем уместно в разговоре об эволюции лирики, протекающей не столько на поверхности общественно-исторического развития, сколько в многослойной глубине общественного и индивидуального поэтического сознания, учитываемого не только с точки зрения общего пафоса десятилетия или эпохи, но и всей национальной и общечеловеческой духовной памяти, сложно преломляющейся в современности. Поэтому графически процесс развития любой национальной поэзии диалектичнее изображает модель спирали, нежели прямой. Это и было учтено авторами рецензируемого труда, применившими к поэтическому процессу более дробную периодизацию, чем к прозе. Так, в первом томе, охватывающем исторический период развития поэзии с 1917 по 1941 год, выдержан принцип трехчастной периодизации: первый период (1917—1921) замыкается границами революции и гражданской войны, второй, более произвольно и условно намеченный (1921—1932), ориентируется в основном на борьбу внутрилитературных группировок, начало эпохи и затем ликвидацию РАППа, а третий отражает этап решительного включения уже объединенной советской поэзии в развернутое строительство социализма, вплоть до начала Отечественной войны. Во втором томе (1941—1967) намечены следующие периоды: поэзия военных лет (1941—1945), поэзия мирного строительства (1945—начало 1950-х годов), период лирического подъема (50—60-е годы), перспективный этап (конец 60-х—начало 70-х годов). Эта общая и во многих отношениях удобная периодизация играет внутренне дисциплинирующую роль в исследовании, а не трактуется как получившая однозначное решение проблема.

Не претендуют исследователи и на то, чтобы сделать основополагающим принцип выделения монографических глав, посвященных анализу творческого пути и поэтической системы отдельных поэтов. В первом томе выделено только четыре таких главы, посвященных крупнейшим поэтам революционной эпохи: Д. Бедному, А. Блоку, С. Есенину, В. Маяковскому, во втором — только одна — творчеству Александра Твардовского. Правда, в подглавках первого тома названы еще шестнадцать поэтов (В. Брюсов, В. Хлебников, Б. Пастернак, Н. Асеев, Н. Тихонов, С. Третьяков, И. Сельвинский, Э. Багрицкий, В. Луговской, Н. Заболоцкий, М. Исаковский, А. Твардовский, П. Васильев, Б. Корнилов, Л. Мартынов, Д. Кедрин), а во втором, помимо многих, названных в первом, еще семнадцать (А. Сурков, К. Симонов, О. Берггольц, М. Джалиль, С. Гудзенко, А. Ахматова, М. Луконин, Е. Евтушенко, А. Прокофьев, Я. Смеляков, М. Светлов, Б. Ручьев, В. Федоров, В. Рождественский, А. Вознесенский, Б. Ахмадулина, Н. Матвеева). Но здесь через эти имена как бы выявляются разные стороны, этапы и достижения единого динамического процесса движения всей русской советской поэзии.

В основу дифференциации этого процесса авторами исследования положены не историко-тематический и не литературно-биографический принципы, а скорее художественно-концептуальный, отражающий внутреннюю тенденцию роста поэтического сознания поколений, непрерывно, сложно, порой противоречиво воплощающего не только современную действительность, но и предшествующие глубинные пласты духовной жизни нации. Этим и объясняется преобладание глав, посвященных идейно-художественным тенденциям развития поэзии, над собственно монографическими. Основная же ценность этого принципа в том, что именно он позволяет наиболее аутентично отобразить поступательное движение русской поэзии XX века.

Принцип диалектической незавершенности поэтического процесса, так же как и его новаторского развития, является основополагающим. Вот почему, наряду с главами, содержащими мысль о поступательно-новаторском развитии поэзии («Новые темы лирики», «Оперативность и эпохальность социалистической лирики», «Коллективные достижения лирики», «Поэзия послевоенного строительства», «Черты эпохи в стихотворениях и поэмах», «Новая точка зрения», «Новый опыт и новый способ воплощения», «Космическая поэзия», «Активная лирика молодых», «Перспективы»), выделены главы, заостряющие внимание на ретроспективно-тематической и художественно-традиционной обусловленности поэтического процесса. Уделяется внимание связи лирики первых революционных лет с классическим русским романом, в главе «Деревенская поэзия» ведется речь о пробуждении интереса к нравственным и эстетическим основам национальной исторической жизни. Характерны уже сами заглавия разделов: «Единство поколений», «Война как воспоминание», «Революционное завещание», «Лирика любви и природы» (последнее определение в истории поэзии чаще употреблялось в отношении поэзии классической, чем советской).

Тема традиции в поэтическом процессе прослеживается многопланово. Раскрывается, например, связь нравственно-гуманистических требований поэтов 60-х годов

(Я. Смеляков, В. Федоров, М. Светлов, Б. Ручьев) с революционно-романтическим максимализмом поэзии 20-х годов, определяются оттенки в звучании единой темы войны в поэзии Б. Слуцкого, А. Межирова, С. Орлова, О. Берггольц и других поэтов военного поколения, по-новому, на новом этапе переживающих основную тему своей поэтической юности.

В монографических главах тема поэтической традиции играет особую роль; она позволяет не только обобщить творческие достижения поэта, но и определить основные этапы его творческого пути, наметить опорные точки его поэтического мирозерцания. Так, анализируя поэму Блока «Двенадцать», исследователь обращается к основным символам ранее сформировавшейся блоковской поэтической концепции с ее образами страшного, пустого мира, живой человеческой души и всеочищающей космической метели или пожара. Обращение к циклам «Снежная маска» (1907), «Кармен» (1914) и поэме «Возмездие» (1910—1921) позволило автору монографического раздела более выпукло представить поэтический мир поэмы «Двенадцать» и в целом создать интересный литературный портрет Блока, вполне внутренне завершенный и концептуально соотносенный со всей советской поэзией. Вместе с тем не все существенные творческие связи Блока со своей эпохой отмечены. Так, подчеркнута влияние происхождения из интеллигентной среды на его творчество, отмечена роль философии В. Соловьева, философско-эстетических концепций (дионисийское начало) в формировании поэта. Но вместе с тем не сказано ничего о народной поэзии, под воздействием которой не только оформились многие философско-лирические темы блоковской поэзии, но и произошло в сознании поэта идейно-историческое переосмысление его творческой концепции. Народная, крестьянская поэзия нашла не только образно-лирическое воплощение в его творчестве. Ей уделено место и в публицистических высказываниях поэта. Например, он говорил о неподдельном золоте народной поэзии, противостоящей «бумажной» интеллигентской поэзии (в статье 1906 года «Поэзия заговоров и заклинаний»). Путь от «Прекрасной Дамы» к «Двенадцати» проходил и через эти тропинки народной духовной жизни. Интерес Блока к глубинной народной жизни, представлявшейся поэту порой даже тайной, не должен игнорироваться, поскольку и цикл «На поле Куликовом», и «Скифы» генетически связаны с этой глубоко духовной национальной и личной блоковской проблемой. В целом же творчество Блока представлено в «Истории...» достаточно компактно и цельно. Подобной же цельностью, достигаемой постоянным обращением к первоначальным и основным поэтическим образам и идеям, отличаются и главы, посвященные Есенину, Маяковскому, Твардовскому.

Но не только масштабом отдельной поэтической судьбы или даже всей советской поэзии измеряется в данном исследовании глубокое идейно-историческое единство русской советской поэзии — оно измеряется и контекстом всей русской классической поэзии, к традициям которой исследователи обращаются постоянно. Можно сказать, что, анализируя творчество только одного какого-нибудь поэта или даже отдельного произведения, авторы разделов не выпускают из поля зрения многие явления русской национальной поэзии, классической и народной. Поэтому так часты ссылки на русский героический эпос и «Слово о полку Игореве» при анализе лирики и эпоса Великой Отечественной войны, на Державина, Баратынского и Тютчева при исследовании философских мотивов поэзии Заболоцкого, Луговского, Мартынова, на Пушкина, Некрасова, Есенина, Исаковского при выяснении творческих традиций деревенской поэзии 60—70-х годов и др.

Заслуживает положительной оценки также и тот факт, что исследование как всего поэтического процесса, так и отдельных завершенных явлений и биографий носит синтетический характер: ведется по возможности полный учет компонентов, составляющих органическое художественное единство, учитывается не только тематическое содержание, поэтическая система и историко-литературный контекст, но и поэтическое кредо самого автора, его художническая позиция, обнаруживаемая в его публицистических самоопределениях и оценках современников.⁶ Всесторонне полному созданию творческого облика поэта в монографических главах способствует привлечение биографического материала, конкретно-исторический фоп, анализ поэтики и т. д. Так, в главе о «Василии Теркине» привлекает внимание сопоставление трехстопного трохейского размера стиха этой поэмы с основным ямбическим размером Твардовского. Плодотворно стремление проследить эволюцию сближения объективно-исторического начала с субъективно-лирическим в поэме Твардовского «За далью — даль», Луговского «Середина века» и др. Расширяет представление о русской советской поэзии ее соотношенность с явлениями немецкой литературы, с именами Г. Сака, Гете, Брехта, Бехера и др. Интересна философская параллель между Гете и Луговским с их трактовками темы краткости бытия и бессмертия подлинных ценностей человеческого духа.

Вместе с тем в этом же методе дифференциации поэтического процесса по идейно-эстетическим тенденциям, скорее, в недостаточной гибкой его использовании

⁶ Следует подчеркнуть, что относительно прозаиков подобный «комплексный» учет личности и творчества в их исторической обусловленности обычно отсутствует.

кроются и некоторые недостатки, обпаруживаемые в исследовании. Внутренняя противоречивость метода проявляется кое-где в разнохарактерности проблем, субъективно выделенных из процесса поэтического развития, например «Поэзия Пролеткульта» и «Русский роман и лирика», или «Оперативность и эпохальность социалистической лирики 30-х годов» и «Стих и песня». Разумеется, подобные разномасштабные точки зрения на поэзию одного только десятилетия могли бы быть вполне допустимы, если бы при этом не игнорировались более существенные ряды и связи литературного процесса. Так, из всех литературных направлений, которыми были так богаты 20-е годы и которые отражали сложную картину идейно-исторического осмысления эпохи, монографические разделы посвящены только поэзии Пролеткульта и комсомольским поэтам. Вполне заслуживает одобрения тот факт, что исследователи обратили внимание на пролеткультовскую поэзию, зачастую игнорировавшуюся литературоведением, определили ее эстетическую ценность и историческую роль в поэзии 20-х годов. Но они ни словом не обмолвились о другом, не менее, если не более, исторически значимом (не говоря уже о художественной ценности) по сравнению с пролеткультовской поэзией направлении новокрестьянской поэзии, представленной именами Н. Клюева, С. Клычкова, П. Орешина, А. Ширяевца. Ведь эта поэзия, пусть внутренне сложно и противоречиво, но отражала восприятие и отношение к революции крестьянства. Мало того, введение раздела крестьянской поэзии существенно дополнило бы разговор о традициях и новаторстве, поскольку именно эта поэзия находилась как бы на пересечении трех важнейших моментов зарождения и развития социалистического искусства: прочное усвоение традиций классической поэзии, глубинная связь с народной поэзией и через нее с народным мировосприятием и, наконец, интенсивные поиски новых поэтических форм (прежде всего в языке) воплощения новой революционной действительности. В данном случае, думается, исследователи не учли специфики интонациональной литературы: ведь в немецкой литературе крестьянская проблематика не играла столь важной роли, как в русской. Вместо этого разговор о традициях свелся к влиянию русского романа XIX века на поэзию 20-х годов, якобы позволившему Ахматовой, Пастернаку и другим поэтам-интеллигентам избежать тлетворного влияния модернистских веяний. Тут же необходимо отметить, что влияние этой романной традиции определяется довольно поверхностно: так, выдвигается тезис о воздействии на Есенина прозы Г. Успенского, хотя, как известно, внутренних структурных изменений эта отнюдь не романная проза в творчестве Есенина не произвела, а в своем утверждении автор (Мирау) исходил из анкетного высказывания Есенина о Г. Успенском.

Игнорирование крестьянской поэзии не только односторонне представляет сложную картину поэзии 20-х годов, но и способствует несколько искаженной трактовке творчества такого крупного поэта, уже заявившего о себе в 20-е годы принципиально крестьянской темой, как Исаковский. Ему в первом томе отведено место только в 30-х годах как поэту-песеннику. А ведь это прежде всего поэт, в лирике которого отразилась целая полоса новых веяний и исканий русской деревни, увенчавшихся победой нового социалистического мироощущения, рождением нового лирического героя. Уже одно только сопоставление в одном историческом ряду таких несхожих, но принципиально близких проблеме «Россия — революция» имен, как Клюев — Клычков — Орешин — Исаковский — Твардовский — деревенские поэты 60—70-х годов, намечает сложную и драматическую картину движения народного сознания к новой жизни.

Иногда стремление представить литературный процесс в его произвольной дробности приводит к эстетическому нивелированию разных по значению, направленности и художественной ценности произведений. Так, без особых оговорок, в качестве произведений, наиболее ярко отразивших революционное преобразование России, названы «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!» Маяковского, «Анна Снегина» Есенина, «1905 год» и «Лейтенант Шмидт» Пастернака, «Ульяевщина» Сельвинского. Да и просто в характеристике отдельных поэтических явлений отсутствует принцип идейно-художественной соотнесенности с эстетическим эквивалентом. В одном историческом ряду выстраиваются такие характеристики: «революционная мистика» Блока, «утопизм Хлебникова», «гиперболизм Маяковского», «импрессионизм Пастернака», «пророчество Есенина», «космический коммунизм» пролеткультовцев.

Стремление подчеркнуть прежде всего исторически актуальную основу разномасштабных художественных явлений приводит часто к тому, что за их идейно-исторической предопределенностью, с одной стороны, скрывается их отдельная незначительность (обстоятельный разговор о художественно малоценной поэзии Безыменского), а с другой — умалется общечеловеческое, мировое звучание крупнейших художественных явлений.

Думается, неправомерно явление демократизации поэзии Блока, Есенина, Хлебникова, Пастернака сводить к влиянию на нее какого-то специфического уличного фольклора, стихийной «плебейской» поэзии, — это влияние шло от самой пестрой фольклорной, исторической действительности, от народа, отражавшего революцию не в условных поэтических формах, а всей своей полнокровной жизнью. Влияние на

поэзию шло, скорее, от живого народного языка, эмоционально активизированного революцией.

Неблагоприятное впечатление производит стремление излишне прямолинейно закрепить те или иные области, направления и этапы поэтического процесса за отдельными, избранными личностями. Так, лирика любви и природы подверстана к главе о поэзии Б. Ахмадулиной и Н. Матвеевой и ни слова не говорится о ней в разделе деревенской поэзии 60—70-х годов, которой приписываются только две темы: простых дел и переживаний скромного деревенского труженика и Родины, да еще, без существенного объяснения, — тенденции к идеализации патриархального прошлого. А ведь именно в этой поэзии, как ни в какой другой, в последнее десятилетие раскрылись философские темы человека и природы, человека и космоса, любви и смерти, народа и бессмертия, духовного творчества, этическая тема. И никоим образом эта поэзия не ограничивается только именами Викулова и Цыбина. К пей относятся такие художественно крупные величины, как Н. Тряпкин, В. Боков, Н. Рубцов и другие, ей дают историческое направление А. Твардовский, А. Прокофьев, М. Исаковский, В. Федоров, А. Яшин, она питается не только фольклорными истоками, но и плодотворно разрабатывает художественно-философские основы золотого фонда русской классической поэзии Пушкина, Тютчева, Некрасова, Блока, Есенина.

В разделе «Активная лирика молодых» ведется привычный разговор только о Евтушенко, Вознесенском, Рождественском. Следует отметить, что весь этот раздел отражает уже несколько устаревшие настроения и пафос начала 60-х годов. Истекшие с того времени полтора десятилетия позволяют современному исследователю более объективно оценить преходящее настроение минувшего десятилетия и связанные с ним литературные явления. «Активность молодых» в настоящее время протекает по другому руслу поэтического осмысления современности, человека и мира и, естественно, определяется новыми именами.

Несмотря на отмеченные недостатки, процесс развития русской советской поэзии в «Истории...» в целом освещен свежо, интересно, изложен компактно и представляет значительную научную ценность.

Говоря об отдельных недочетах «Истории...», мы, естественно, должны учитывать те немалые трудности, которые оказались на пути авторов этого серьезного издания. И дело не только в недостаточной разработанности многих вопросов построения истории русской литературы. Нельзя, разумеется, не учитывать контингент читателей, на которых так или иначе ориентировались ученые ГДР, в определенной мере соотнося стоявшие перед ними исследовательские задачи с «прикладным», научно-популяризаторским назначением «Истории...». Однако наиболее существенные трудности для авторов рецензируемого издания оказались, на наш взгляд, связанными с тем обстоятельством, что немецкие коллеги взяли на себя огромную и сложную задачу всестороннего исследования литературы инациональной. В частности, может быть в силу именно этого обстоятельства, и проблема национального своеобразия русской советской литературы остается в «Истории...» наименее проясненной. С другой стороны, в число современных русских писателей порой оказываются включенными наиболее известные представители литератур других национальных республик — без каких-либо ссылок на национальную принадлежность этих художников (это относится, например, к белорусскому прозаику В. Быкову и киргизу Ч. Айтматову). Обращает на себя внимание, что в труде, предмет которого составляет исследование истории русской советской литературы, в ряде случаев авторы предпочитают пользоваться обобщающим понятием «советский писатель».

Один из наиболее удачных и разработанных аспектов труда составляет раскрытие в нем интернационального содержания и пафоса советской литературы на всех этапах ее развития. Преимущественно это раскрывается, естественно, на примере воздействия русской советской литературы на художественное творчество и духовные поиски многих немецких писателей, на культурную жизнь ГДР, особенно в последние десятилетия. По полноте собранного материала, глубине и тщательности анализа проблемы взаимосвязи советской литературы с литературой другой социалистической страны «История...» пока что не имеет себе равных. Особо заслуживает быть отмеченной представленная в ней подробная хроника немецко-советских литературных отношений с 1919 по 1972 год.

Безусловное достоинство рецензируемого труда — в его фактической достоверности и насыщенности историко-литературным материалом. Несомненной удачей авторов «Истории...» является и стиль изложения предлагаемого читателям материала: простой язык, ясность и четкость формулировок и выводов.

Можно с уверенностью утверждать, что осуществленное немецкими учеными издание не только поможет более основательному ознакомлению зарубежных читателей с русской советской литературой, но и явится серьезным вкладом в современное марксистское литературоведение.



ХРОНИКА

СЕМИДЕСЯТИПЯТИЛЕТИЕ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ АЛЕКСАНДРА ПРОКОФЬЕВА

28 ноября 1975 года в Институте русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР состоялась конференция, посвященная 75-летию со дня рождения большого русского советского поэта Александра Андреевича Прокофьева, организованная сектором советской литературы ИРЛИ совместно с Ленинградской писательской организацией.

Со словом об Александре Прокофьеве, поэте еще не до конца оцененном, чьи празднично-яркие образы и звонкие строки так созвучны мироощущению советского человека, выступил доктор филолог. наук П. С. Выходцев. Подчеркнув правильную оценку прокофьевского творчества Ю. Соколовым, Н. Ждановым, В. Саяновым, В. Дементьевым, В. Бахтиным, В. Шопиным, Д. Молдавским и др., П. С. Выходцев опровергнул упрощенную точку зрения А. Дементьева и М. Кузнецова на поэзию Прокофьева как на поэзию примитивно-фольклорной ориентации, чуждую и даже враждебную современным поэтическим новациям. Да, Прокофьев всегда полемически страстно отстаивал перед создателями «причудливой рифмы и крикливо-громких стихов» великие, плодотворные традиции народной песни, классической поэзии, понимая их неисчерпаемые богатства и возможности. И этим богатствами живо и многообразно его творчество. Молодой Прокофьев ворвался в поэзию с ярким песенным словом и необыкновенно гибким и богатым стихом, который мог быть и лирически-задушевым, и задорным, и отражать тяжелую размеренность революционной поступи, и народно-песенную ритмику, мелодичную образность. Так, поэма «Россия» содержит то скорбные, то суровые, то гневные строки, воссоздающие в целом поистине изумительную гармонию ритмических перепадов. В разработке богатейших мотивов современного русского стиха на стыке его фольклорных, разговорных и классических вариаций за Прокофьевым идет уже более молодое и совсем молодое племя поэтов: В. Боков, И. Лысов, О. Фокина, Б. Примеров и др. Но прокофьевская поэзия не только интонационно и ритмически разнообразна, она объединяет приемы лирики и народ-

ного эпоса; особенная же ее заслуга в этой области в исключительно плодотворной разработке жанра литературной частушки, в ритмическом, образно-словесном, интонационном и композиционном строе которой проявилось органическое усвоение Прокофьевым народно-поэтических основ типизации. А это, по мысли докладчика, одно из важнейших явлений в развитии русской литературы XX века, заключающееся в плодотворном сближении народно-поэтической культуры слова с книжной. Роль Прокофьева, наряду с Горьким, Есениным, Пришвиным и Твардовским, в этом процессе огромна. Но не только эти два потока национальной культуры сливаются в прокофьевском творчестве. Выходец из деревни, он без всякого надрыва расстался с ее патриархальным прошлым. Это произошло потому, что наряду с правдой земли, он сразу же, с первых шагов своей революционной юности, воспринял и правду пролетарского города, и та и другая заговорили в его стихах. Вместе с другими своими поэтическими сверстниками он соединял далекие друг другу линии русской поэзии XX века — крестьянскую и пролетарскую. Поэзия Прокофьева вобрала в себя еще и другие, казалось бы несовместимые, традиции — Кольцова и Маяковского: «глубоко запавшую в сердце кольцовскую строку» он сочетает с клятвой поэту революции принять все его «законное наследство до последней запятой». Все это и придает поэзии Прокофьева неповторимость социального и национального звучания и делает ее с историко-литературной точки зрения совершенно необходимой и незаменимой. Лирика Александра Прокофьева, закончил свое выступление П. С. Выходцев, — это ярчайший цветок русского поэтического луга.

О внутреннем импульсе поэтического мира Прокофьева, с его яростным цветоощущением и всеобъемлющей праздничностью восприятия жизни говорил в своем докладе «В поэтическом мире художника» доктор филолог. наук А. И. Павловский. Бесспорной, неповторимой ценностью прокофьевского мира является ощущение беспредельного воздушного пространства — синего, зеленого,

белого — и всегда высоко в зените стоящего солнца. В своих красках Прокофьев необычайно изобретателен и виртуозен, его живопись словом экспрессивна, динамична и полифонична; она целиком взята у короткого северного лета, всегда очень стремительного и жадного до цветения. Перекликается эта радостная, незамутненная тусклыми переливами красочность, как, впрочем, и вся мажорность прокофьевского поэтического настроения, несомненно с традиционной крестьянской живописью, с праздничным народным цветоощущением. Не однажды эта цветовая «анахроничность» ставилась Прокофьеву в укор. Но вот, вспоминает докладчик, пришла неизгладимая из памяти своей однотонной безжизненностью ленинградская блокадная зима. Тогда родившаяся в опустевшем городе поэма «Россия», полная ветра, солнца и зелени, птичьего щебета и песен, явилась глотком живительного воздуха. Весь внутренни́й импульс прокофьевской поэзии направлен на то, чтобы вопреки смерти петь здравицу жизни.

Далее А. И. Павловский отметил, что не только в восходах и закатах своей озерной родины и в традиционном народном искусстве черпал Прокофьев стойкий оптимизм своей поэзии: символический цвет революционной эпохи органически вплавился в его многокрасочье, не случайно любимый цвет Прокофьева — алый, а первая книга стихов называлась «Улица Красных Зорь». В этом автор доклада видит идейную близость прокофьевской поэзии к поэзии Маяковского. Прокофьев искал огненных слов для выражения активного революционного действия, это было потребностью самой эпохи. Стихи Прокофьева, утверждающие праздничную веру в жизнь, являются совершенным воплощением нашего оптимизма, нашего главного мироощущения.

Двум поэтам, в один и тот же год родившимся в России в крестьянских семьях и составившим славу и гордость русской советской поэзии, посвятила свой доклад «Прокофьев и Исаковский» доктор филолог. наук В. В. Бузник. Обоих поэтов, таких непохожих друг на друга, объединяет многое, и прежде всего то, что они были не просто ровесниками XX века, но и активными участниками ознаменовавшего этот век процесса перестройки мира и созидания новой, социалистической культуры. В. В. Бузник особенно подчеркнула тот факт, что творчество обоих поэтов определялось глубинно-пародийными, органично национальными чертами отечественной поэзии на новом, советском этапе ее истории. Оба поэта не уставали напоминать о существовании нетленных духовных ценностей, перед которыми отступает, замирает само время, о неизменной жизнеспособности классики. В эпоху литературных новаций стихи и того и другого, не претендуя на необычность, являли собой ту

редкую «непростую простоту» формы, предельно слитой с содержанием, которая от века была загадкой неброского, но исполненного глубочайшей внутренней ценности русского искусства. Рассматривая творчество Прокофьева и Исаковского в социально-историческом плане, В. Бузник раскрыла далее своеобразное решение проблемы города и деревни у обоих поэтов в сопоставлении с есенинской драмой. Исторически-оптимистическое решение крестьянской проблемы у того и другого поэта ни в коем случае не «упразднило» ни есенинской драмы, ни есенинской поэзии; только вульгаризаторы сложного процесса развития советской литературы могли упрощать драматическую напряженность реального хода национальной истории, и в том числе отношения между традициями и новаторством. Тот факт, что многое из поэтического наследия Есенина было усвоено обоими поэтами советской колхозной деревни, свидетельствует о том, как диалектично сами они решали для себя есенинскую проблему «старого и нового».

В заключение В. В. Бузник остановилась на сравнительном анализе некоторых черт и особенностей поэзии Прокофьева и Исаковского. Были отмечены близость Прокофьева к Маяковскому и, наоборот, отдаленность от поэта-трибуна Исаковского, убежденный лирик одного и сюжетность стиха второго, «вселенский размах» Прокофьева и реалистичность, конкретность образов Исаковского; празднично сверкающим, радужным краскам Прокофьева были противопоставлены скромные, акварельно-блеклые краски Исаковского, порывистости и размахистости героев первого — степенность, рассудительность второго. Но при всем этом различии оба поэта одинаково глубоко и полноценно ощущали живой мир и себя в нем, природу и себя в ней, людей и себя среди них. Это духовное родство и единомыслие, явившиеся следствием их народно-национальной этики и исторического оптимизма, сказались, по словам докладчицы, наиболее ярко в сильнейшей патристической струе их поэзии.

Образу России в поэзии Прокофьева было посвящено выступление канд. филолог. наук А. И. Михайлова. Образ малой Родины, Олонии, лейтмотивный образ прокофьевской поэзии, по своему происхождению и целенаправленности — глубоко новаторский. Это явление XX века, когда обращение к национальным эстетическим традициям и демократизация поэзии привели не только к ее идейно-социальной, но и локально-географической дифференциации, в чем выразилась решительная потребность поэтов — выходцев из народа осознать принадлежность к своей малой Родине не только на социально самостоятельном, но и на высоком эстетическом, философском, общечеловеческом уровне

Это осознание произошло в поэзии С. Есенина и Н. Клюева. Клюеву, по мысли Михайлова, первому в русской поэзии, пусть в чем-то для нас неприемлемо, но все-таки по-своему целостно удалось выразить и свою эпоху, и историю, и глобальные проблемы бытия через образ своей малой лесной родины и даже сердцевинной космоса представить разуроренную руками крестьянина, окруженную лесным орнаментом деревенскую избу. На протяжении всего прокофьевского творчества нет-нет да и проявится отзвук такого мироощущения. Докладчик подчеркнул неправомочность игнорирования подобных элементов в прокофьевском образе России, поскольку они делают его полнее и глубже. Ведь сам же поэт акцентирует особую смысловую емкость и целенаправленность в образе своей России и «гармоник», хотя они в настоящее время по деревням уже заменены радиолами, и традиционных «девчонок-сговоренок», и урожай, хотя и убранного комбайном, но все-таки обязательно перевитого символическим «перевяслом». Это все те ставшие символическими реалии, которыми в народном сознании закрепляется понятие Родины. Далее, упомянув об исключительной ответственности слагающегося из этих реалий и пейзажного образа России в поэзии Прокофьева военных лет и его стилистическом многообразии, докладчик коснулся вопроса о несостоятельности критических выступлений 40—50-х годов против прокофьевского образа малой Родины. Образ России у Прокофьева, обобщил докладчик, глубок и объемлен, он включает и тему бессмертия нации, и единства человека с природой, и тему творческого преобразования природы, и

аспект эстетический, и многое другое. Он живое, развивающееся явление в советской поэзии, потому что жива, свежа и плодотворна для поэзии XX века прокофьевская традиция разговаривать с миром и эпохой языком своей «малиновой Ладого».

В выступлении критика В. Бахтина говорилось о творческих связях выдающегося художника слова с поэтами нашей многонациональной Родины. Особо докладчик подчеркнул тот факт, что исключительная национальная самобытность Прокофьева не препятствовала, а, наоборот, способствовала проникновению в инациональные поэтические миры, что, в частности, и нашло отражение в его замечательных переводах поэтов-современников.

О прокофьевских материалах, хранящихся в фондах Пушкинского дома и его Прокофьевском кабинете, рассказали научные сотрудники Г. И. Полякова и Р. И. Куриленко. Здесь — неопубликованные рукописи и варианты, десятки книг с дарственными надписями доброжелательному, внимательному другу и авторитетнейшему поэту Российской республики от П. Бровки, М. Бажана, К. Кулиева, Э. Межелайтиса, Р. Гамзатова и др.

С проникновенными словами, полными счастливых воспоминаний о Прокофьеве и большой человеческой грусти, выступила поэтесса Мария Комиссарова. О встречах с поэтом рассказали также А. Чепуров, В. Кузнецов, Б. Кежун.

С магнитофонной ленты прозвучал неприглушенный и ясный, как и вся прокофьевская поэзия, живой голос поэта.

А. И. МИХАЙЛОВ

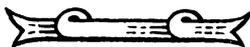
ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

В № 3 «Русской литературы» за 1975 год напечатано мое сообщение «Неоконченный роман А. М. Скабичевского „Было—отжило“», построенное на архивных материалах. Упоминание об этих материалах содержалось в статье З. С. Ефимовой «Образ коммунара в русской журналистике 70-х годов XIX в.» («Филологические науки», 1962, № 4, стр. 142). К сожалению, о статье З. С. Ефимовой я узнал слишком поздно и поэтому не сделал на нее необходимую ссылку в тексте своей публикации.

Пользуюсь случаем, чтобы исправить досадную опечатку, допущенную мною в том же сообщении: автором романа «Подворный камень» является М. В. Авдеев, а не А. Михайлов.

М. В. ТЕПЛИНСКИЙ

23 апреля 1976 года



НОВЫЕ КНИГИ

- Актуальные вопросы истории марксистской литературной критики.** Материалы научного межвузовского семинара. [Ред. коллегия: ... О. В. Семеновский (отв. ред.) и др.]. Изд. «Штинца», Кишинев, 1975, 279 с.
- Актуальные вопросы русской филологии.** [Сборник статей. Под ред. В. М. Сидельникова и др.]. Изд. Унив. дружбы народов им. Патриса Лумумбы, М., 1975, 99 с.
- Алексеев М. П.** Русская классическая литература и ее мировое значение. Доклад на Юбилейной сессии АН СССР, посвященной 250-летию АН СССР. М., 1975, 31 с.
- Бахтин М. М.** Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. Изд. «Художественная литература», М., 1975, 502 с.
- Бессараб М. Я.** Жуковский. Книга о великом русском поэте. Изд. «Современник», М., 1975, 316 с.
- Ведерникова Н. М.** Русская народная сказка. Изд. «Наука», М., 1975, 135 с.
- Волков П. Д.** Эстетические взгляды М. С. Ольминского. Изд. «Высшая школа», М., 1975, 93 с.
- Вопросы художественного метода, жанра и характера в русской литературе XVIII—XIX веков.** Сборник трудов Московского гос. пед. инст. им. В. И. Лешина. Изд. МГПИ, М., 1975, 300 с.
- Григорьян К. Н.** Лермонтов и его роман «Герой нашего времени». Изд. «Наука», М., 1975, 347 с. (Инст. русской лит-ры).
- Древнерусское искусство. Зарубежные связи.** [Сборник. Ред.-сост. Г. В. Попов. Вступит. статья О. В. Подобедовой]. Изд. «Наука», М., 1975, 448 с. (АН СССР, Инст. истории искусств).
- Измайлов Н. В.** Очерки творчества Пушкина. Изд. «Наука», Л., 1975, 340 с.
- Каратаев М. К.** Свет русской культуры. [Связь русской и казахской литературы]. Изд. «Казахстан», Алма-Ата, 1975, 279 с.
- Карлова Т. С.** Достоевский и русский суд. Изд. Казанского унив., Казань, 1975, 165 с.
- Конкин С. С.** Николай Огарев. Жизнь, идейно-творческие искания, борьба. Мордовское книжное изд., Саранск, 1975, 432 с.
- Литературно-эстетические концепции в России конца XIX—начала XX в.** [Отв. ред. Б. А. Бялик]. Изд. «Наука», М., 1975, 416 с. (Инст. мировой лит-ры).
- Литературное наследие декабристов.** [Сборник. Отв. ред. В. Г. Базанов, В. Э. Вацуро]. Изд. «Наука», 1975, 400 с. (Инст. русской лит-ры).
- Ляхачев Д. С.** Великое наследие. Классические произведения древней Руси. Изд. «Современник», М., 1975, 366 с.
- Ломунов К. Н.** Лев Толстой в современном мире. Изд. «Современник», М., 1975, 493 с.
- Лотман Ю. М.** Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста. Изд. Тартуского гос. унив., Тарту, 1975, 109 с.
- Луначарский А. В.** Избранные статьи по эстетике. [Сост. и коммент. А. Ф. Ермакова]. Изд. «Искусство», М., 1975, 391 с.
- Маевская Т. П.** Идеи и образы русского народнического романа (70—80-е годы XIX в.). Изд. «Наук. думка», Киев, 1975, 207 с. (АН УССР, Инст. лит-ры им. Т. Г. Шевченко).
- Маркович В. М.** Человек в романах И. С. Тургенева. Изд. Ленинградского унив., Л., 1975, 152 с.
- Милиц З. Г.** Лирика Александра Блока. (Спецкурс для студентов-заочников отделения русского языка и лит-ры Тартуского гос. унив., вып. 4. 1910-е годы). Изд. Тартуского гос. унив., Тарту, 1975, 165 с.
- Молдавский Д. М.** За песней, сказкой, одолень-травой. Записки собирателя народного творчества. Лениздат, Л., 1975, 286 с.
- Морохин В. П.** Русская народная сказка в современном бытовании. Изд. Горьковского гос. унив., Горький, 1975, 75 с.
- Ободовская И. М., Дементьев М.** Вокруг Пушкина. Незвестные письма Н. Н. Пушкиной и ее сестер Е. Н. и А. Н. Гончаровых. [Вступит. статья Д. Д. Благого]. Изд. «Советская Россия», М., 1975, 382 с.
- Орлов С. А. Н.** Добролюбов в Нижнем Новгороде. Волго-Вятское кнпжное изд., Горький, 1975, 192 с.
- Покусаев Е. И.** «Господа Головлевы» М. Е. Салтыкова-Щедрина. Изд. «Художественная литература», М., 1975, 119 с.
- Проблемы жанров русской и советской литературы.** [Сборник статей. Ред. Л. А. Герасименко]. Изд. Томского гос. унив., Томск, 1975, 161 с.
- Проблемы литературных жанров.** Материалы второй научной межвузовской конференции 30 сентября—4 октября 1975 г. [Ред. коллегия: Ф. З. Капунова и др.]. Изд. Томского гос. унив., Томск, 1975, 216 с.
- Проблемы фольклора.** [Сборник статей. Ред. коллегия: ... Н. И. Кравцов (отв. ред.) и др.]. Изд. «Наука», М., 1975, 229 с.
- Русско-югославские литературные связи. Prilozi proučavanju rusko-jugoslovenskih književnih veza.** Вторая половина XIX—начало XX в. [Сборник статей. Ред. коллегия: Ю. Беляева и др.]. Изд. «Наука», М., 1975, 327 с.

- Семенко И. М. Жизнь и поэзия Жуковского. Изд. «Художественная литература», М., 1975, 255 с.
- Сквозников В. Д. Лирика Пушкина. Изд. «Художественная литература», М., 1975, 87 с.
- Степанов Н. Л. Велимир Хлебников. Жизнь и творчество. Изд. «Советский писатель», М., 1975, 280 с.
- Суржок А. И. Пушкин и калмыки. Калмыкское книжное изд., Элиста, 1975, 119 с.
- Творогов О. В. Древнерусские хронографы. Изд. «Наука», Л., 1975, 320 с. (Инст. русской лит-ры).
- Теории, школы, концепции, художественный образ и структура. [Сборник статей. Ред. коллегия: Ю. Б. Борев (отв. ред.) и др.]. Изд. «Наука», М., 1975, 231 с. (Инст. мировой лит-ры).
- Типологические соответствия литературы и изобразительного искусства. [Ред. коллегия: ... Шайкевич Б. А. (отв. ред.) и др.]. Изд. «Вища школа», Киев—Одесса, 1975, 171 с.
- Фельдман О. М. Судьба драматургии Пушкина. «Борис Годунов». Маленькие трагедии. Изд. «Искусство», М., 1975, 310 с.
- Фольклористика Российской Федерации. Материалы конференции, посвященной итогам и проблемам изучения народного творчества автономных республик (обл.) РСФСР, Ленинград, ноябрь 1972. [Отв. ред. О. Б. Алексеева]. Изд. «Наука», Л., 1975, 208 с. (Инст. русской лит-ры).
- Харчевников В. И. Поэтический стиль Сергея Есенина (1910—1916 гг.). Пособие по спецкурсу. Изд. Ставропольского гос. пед. инст., Ставрополь, 1975, 247 с.
- Шастина Е. И. Сказки и сказочники Лены-реки. Восточно-Сибирское книжное изд., Иркутск, 1975, 175 с.
- Андрианов М. А. Вешенские были. [Встречи с М. А. Шолоховым]. Изд. «Современник», М., 1975, 191 с.
- Баруздин С. А. Заметки о детской литературе. Изд. «Детская литература», М., 1975, 366 с.
- Богданов А. Н. Драматическая хроника в советской литературе. Учебное пособие. Пермь, 1975, 40 с.
- Великая Н. И. Формирование художественного сознания в советской прозе 20-х годов. Дальневосточное книжное изд., Владивосток, 1975, 198 с.
- Владимиров В. В. Что же сказать комиссарам. Литературно-критические размышления. Изд. «Жазушы», Алма-Ата, 1975, 216 с.
- Гуманизм художника. К 70-летию со дня рождения М. А. Шолохова [Сборник статей. Ред. коллегия: ... В. М. Тамахин (отв. ред.) и др.]. Ставропольский гос. пед. инст., Ставрополь, 1975, 143 с.
- Дедушкин Н. С. Легенда и жизнь. Литературно-критические статьи. Чувашское книжное изд., Чебоксары, 1975, 255 с.
- Единство. Сборник статей о многонациональной советской литературе. [Вып. 2. Сост. В. Оскоцкий]. Изд. «Художественная литература», М., 1975, 366 с.
- Заманский Л. А. Борис Корнилов. Изд. «Советская Россия», М., 1975, 109 с.
- Иезуитов А. Н. Социалистический реализм в теоретическом освещении. Изд. «Наука», Л., 1975, 172 с. (Инст. русской лит-ры).
- Каминский М. С. Рабочий характер. (Современная советская литература о рабочем классе). Изд. «Просвещение», М., 1975, 239 с.
- Ковский В. Е. Современная советская литература и научно-технический прогресс. Изд. «Знание», М., 1975, 31 с.
- Кройчик Л. Е. Современный газетный фельетон. Изд. Воронежского унив., Воронеж, 1975, 230 с.
- Крылов В. П. Особенности типизации характеров в прозе Л. Леонова. Спец. курс лекций. Л., 1975, 168 с. (Ленинградский гос. пед. инст. им. А. И. Герцена).
- Ланшиков А. П. Виктор Астафьев. Право на искренность. Изд. «Советская Россия», М., 1975, 96 с.
- Литература и современность. Литературно-критические статьи. [Вып. 8. Сост. О. В. Килынский]. Изд. «Рад. письменник», Киев, 1975, 207 с.
- Макаров О. А. Искусство в современной идеологической борьбе. Изд. «Искусство», М., 1975, 199 с.
- Мартынов Л. Н. Пути поэзии. [Предисл. В. Деметьева]. Изд. «Советская Россия», М., 1975, 93 с.
- Мацай А. Н. Михаил Шолохов. Изд. «Знаппе», Киев, 1975, 48 с.
- Молдавский Д. М. А. Прокофьев. Изд. «Просвещение», Л., 1975, 160 с.
- Молдавский Д. М. С Маяковским в театре и кино. [Книга о С. Юткевиче]. Изд. ВТО, М., 1975, 399 с.
- Панферов А. И. Мой старший брат. Штрихи жизни Ф. И. Панферова. Изд. «Московский рабочий», М., 1975, 248 с.
- Путлова Е. О. История критики советской детской литературы. 1929—1936 гг. Учебное пособие. Л., 1975, 100 с. (Ленинградский гос. пед. инст. им. А. И. Герцена).

- Сабиров Т.** Время и драма. Монография и статьи. [Вступит. статья Х. Абдусаматова]. Изд. литературы и искусства, Ташкент, 1975, 376 с.
- Савостин Н. С.** Сердце поэзии. Статьи, эссе. Изд. «Карта молдовеняскэ», Кишинев, 1975, 143 с.
- Самвелян Г. К.** Слово у Горького. Изд. «Айастан», Ереван, 1975, 191 с.
- Синельников М. X.** Советский характер. (По страницам прозы последних лет). Изд. «Знание», М., 1975, 64 с.
- Советские писатели и журналисты о газетном труде.** [Сборник под общей ред. А. З. Окорокова]. Поллитиздат, М., 1975, 208 с.
- Современная русская советская повесть.** [Сборник под ред. Н. А. Грозновой и В. А. Ковалева]. Изд. «Наука», Л., 1975, 264 с. (Инст. русской лит-ры).
- Современная советская историко-литературная наука. Актуальные вопросы.** [Сборник статей. Под ред. Н. И. Прудкова]. Изд. «Наука», Л., 1975, 347 с. (Инст. русской лит-ры).
- Сулейменов Т.** Путешествие в страну «Фантазия». [О научно-фантастической литературе]. Изд. «Казахстан», Алма-Ата, 1975, 112 с.
- Тендитник Н. С.** В битве за человеческие сердца. Критические заметки. Восточно-Сибирское книжное изд., Иркутск, 1975, 141 с.
- Томашевский Ю. В.** Встречи. Литературно-критические статьи. Центрально-Черноземное книжное изд., Воронеж, 1975, 152 с.
- Трифонов Ю. В.** Продолжительные уроки. Изд. «Советская Россия», М., 1975, 103 с.
- Турков А. М.** Открытое время. Портреты. Проблемы. Полемика. Изд. «Советский писатель», М., 1975, 391 с.
- Устинов А. А.** Море в капле. Жизнь — литература — критика. [Литературно-критические статьи]. Изд. «Жазушы», Алма-Ата, 1975, 207 с.
- Харчев В. В.** Поэзия и проза Александра Грина. Волго-Вятское книжное изд., Горький, 1975, 256 с. (Горьковский гос. пед. инст. им. А. М. Горького).
- Цурикова Г. М., Кузьмичев И.** Утверждение личности. Очерки о герое современной документально-художественной прозы. Изд. «Художественная литература», Л., 1975, 333 с.
- Зырянов И. В.** Сюжетно-тематический указатель свадебной лирики Прикамья. Пермь, 1975, 183 с. (Пермский гос. пед. инст.).
- Осыков Б. И.** Аркадий Гайдар. Лит. хроника. Центрально-Черноземное книжное изд., Воронеж, 1975, 192 с.

ИСПРАВЛЕНИЕ

В первом номере журнала «Русская литература» за 1976 год на стр. 114 в строке 34-й сверху следует читать: «затем с 1768 года — протоколистом».

Технический редактор *М. Н. Кондратьева*

Корректоры *О. И. Буркова* и *Э. Н. Липпа*

Сдано в набор 3/V 1976 г. Подписано к печати 31/VIII 1976 г. Формат бумаги 70 × 108¹/₁₆.
Печ. л. 15 = 21.00 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 27.18. Тип. зак. № 1215 М-19214 Тираж 14975.

Ленинградское отделение издательства «Наука», 199164, Ленинград, В-164, Менделеевская тин., д. 1

1-я тип. издательства «Наука». 199034, Ленинград, В-34, 9 линия, д. 12