АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Русская литература

№ 4 ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ 1976

Год издания девятнадцатый

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

А. Н. Иезуитов. О взаимодействии теории и практики 3
Н. П. Утехин. О принципах художественного изображения 12
П. В. Бекедин. Эпопея: некоторые вопросы генезиса жанра 34
Ю. В. Лебедев. Л. Н. Толстой на пути к «Войне и миру» (Севастополь и «Севастопольские рассказы») 61
А. И. Павловский. Первопроходец советской поэзии (к 80-летию Николая Тихонова) 83
В. В. Бузник. «Санаторий Арктур» К. Федина и «Волшебная гора» Т. Манна 94

ПОЛЕМИКА

Д. С. Лихачев. Необходимые разъяснения 103
М. П. Серяев. Разгадана ли «загадка Н. Ф. И.»? 107
А. А. Николаев. О тютчевских «циклах» «Современника» 115
Ф. Я. Прийма. Крутые повороты и новые просчеты 121
А. В. Чичерин. Что же такое роман-эпопея? (письмо в редакцию) 132

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

А. Г. Татаринцев. Вокруг Державина 134
Р. Ю. Данилевский. Шиллер в русской лирике 1820—1830-х годов 139
Н. М. Михайловская. К истории одной записи Вл. Ф. Одоевского (из архивных материалов) 150
Л. И. Гительман. «Нахлебник» И. С. Тургенева на сцене Свободного театра Андре Антуана 154
Э. С. Афанасьев. О некоторых особенностях творческого метода Л. Н. Толстого позднего периода 159

(См. на обороте)

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ЛЕНИНГРАД

Д. Л. Резников. Поэтическая пушкиниана П. Антокольского 166
Читатели «Василия Теркина». По материалам писем А. Твардовского (публикация П. С. Выходцева) 177
В. П. Бударагин. Новые поступления в собрание древнерусских рукописей Пушкинского дома . . . Владимир Ив. Малышев. Некролог 184

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

П. А. Орлов. Жанр произведения Н. М. Карамзина «Фрол Силин, благодетельный человек» 189
А. А. Лукашевский. Неизвестный источник романа Н. А. Некрасова «Три страны света» 191
Влодзимеж Вильчински (Польша). Некоторые замечания о русских переводах Владислава Сырокомли и его современников 193
А. П. Могилянский. Второй сборник Заболоцкого 195

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

К. И. Ровда. Россия и зарубежные славяне в литературных взаимосвязях 197
В. Н. Баскаков. Щедринская сатира в чешской литературной науке 214
Л. М. Аринштейн. Библиография русской литературы в английских переводах 217
М. А. Турьян. Эдгар По в России 220
П. Г. Пустовойт. Историография изучения творчества А. Ф. Писемского . . . 224
В. В. Базанов. О жанре литературного портрета в творчестве Горького . . . 233
В. А. Ковалев. Какими быть вузовским сборникам? 247

Л. А. Дмитриев, Я. С. Лурье, А. М. Панченко. Академик Дмитрий Сергеевич Лихачев (к 70-летию со дня рождения) 251

ХРОНИКА 255

Указатель статей и материалов, опубликованных в журнале «Русская литература» в 1976 году 267

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. 218-16-01

Журнал выходит 4 раза в год

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

lib.pushkinskijdom.ru

А. Н. НЕЗУИТОВ

О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ

Идеи и положения, выдвинутые XXV съездом КПСС, имеют принципиальное значение для самых различных областей знания, в том числе для литературоведения. В Отчетном докладе ЦК КПСС съезду было подчеркнуто: «Правильно говорится: нет ничего более практичного, чем хорошая теория».[1] В признании выдающейся роли теории и необходимости всемерного повышения ее авторитета в процессе материально-технического и культурного строительства состоит пафос исторических решений, принятых XXV съездом партии. В полной мере это относится к современной науке о литературе. Усиление и совершенствование ее теоретической оснащенности обусловливается потребностями духовного развития общества и потребностями внутреннего развития самой науки.

1

Разрабатывая методологические проблемы познания, Ленин отмечал: «Сознательный человек выделяет (себя из природы, — *А. И.*), категории суть ступеньки выделения, т. е. познания мира, узловые пункты в сети, помогающие познавать ее и овладевать ею».[2] Именно такими «узловыми пунктами» научного познания являются понятия «теории» и «практики». Теория предполагает раскрытие и объяснение сущности каких-либо явлений и процессов, основных закономерностей их развития и функционирования. Практика выступает как разнообразная материальная и духовная деятельность людей, подчиняющаяся в конечном счете определенным закономерностям, которые способна выявить теория и которые так или иначе подтверждают сделанные ею обобщения.

Применительно к литературоведению понятие «практика» может употребляться в разных значениях: это и конкретно-историческое изучение литературы, и содействие науки о ней непосредственной художественной деятельности писателей, и влияние литературного творчества на духовно-нравственный мир читателей, и ответная реакция самих читателей на подобного рода влияние, в той или иной степени выражающаяся в их жизненном поведении. В дальнейшем, говоря о практике, которая взаимодействует с теорией, мы будем иметь в виду конкретно-историческое изучение литературы. При этом следует обратить внимание, что теория и история литературы — не только относительно самостоятельные научные дисциплины, обладающие своей методологической доминантой, но и различные аспекты внутренне единого процесса познания литературного творчества. Когда в литературоведении выдвигается какое-либо теоретическое положение, оно так или иначе, прямо или косвенно аргументируется определенным историко-литературным материалом, а когда создается историко-литературная работа, она в принципе имеет известное теоретическое обоснование. Все дело в мере

[1] Материалы XXV съезда КПСС. Политиздат, М., 1976, стр. 48.
[2] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 85.

lib.pushkinskijdom.ru

убедительности и доказательности предлагаемых концепций и репрезентативности привлекаемого материала, в степени осознанности и разработанности теоретического и исторического аспектов изучения литературы тем или иным исследователем. Однако само присутствие указанных аспектов во всякой литературоведческой работе — факт объективный. Нуждаются поэтому в непременной конкретизации и уточнении упреки в «нетеоретичности» и «неисторичности» как таковых, которые литературоведы весьма часто и охотно адресуют друг другу.

Чернышевский писал: «История искусства служит основанием теории искусства, потом теория искусства помогает более совершенной, более полной обработке истории его; лучшая обработка истории послужит дальнейшему совершенствованию теории, и так далее, до бесконечности будет продолжаться это взаимодействие на обоюдную пользу истории и теории, пока люди будут изучать факты и делать из них выводы... Без истории предмета нет теории предмета; но и без теории предмета нет даже мысли о его истории, потому что нет понятия о предмете, его значении и границах».[3] Говоря о взаимодействии истории и теории искусства, важно учитывать две стороны этого процесса: генетическую и структурно-иерархическую, которые далеко не совпадают. Генетически теория возникла из конкретно-исторических наблюдений как их обобщение и синтетическое осмысление. История в этом смысле попрежнему составляет питательную почву теории. Вместе с тем теория как особая сфера научной деятельности уже обладает относительно самостоятельным мыслительным материалом, арсеналом специфических средств, позволяющих ей раскрывать и объяснять сущность тех или иных исторических явлений и процессов. В современной науке о литературе теория занимает поэтому руководящее и определяющее в методологическом плане положение по отношению к истории, ориентируя и направляя историческое изучение литературного творчества. В философском смысле практика (в данном случае история литературы) является критерием истины, в том числе истины теоретической, по сути своей подтверждая или опровергая ее, тогда как методологически (с чего начинать историческое изучение литературы, как к нему подходить и т. д.) теории принадлежит приоритет по сравнению с практикой. В противном случае нужно было бы признать определяющую роль чистой эмпирики в науке. Понятия «история литературы» и «историческое изучение литературы» мы употребляем, по-существу, как синонимы.

Показательно, что некоторые внешне весьма отвлеченные теоретические рассуждения способствуют тем не менее развитию науки о литературе, ее методологическому совершенствованию. Имея в виду прежде всего немецкую классическую философию, Пушкин замечал: «Умствования великих европейских мыслителей не были тщетны и для нас. Теория наук освободилась от эмпиризма, возымела вид более общий, оказала более стремления к единству».[4] Методологически несостоятельны какие бы то ни было попытки противопоставлять в науке решение «общих» вопросов «частным», тем более в ущерб «общим», недооценивать последние. Ленин писал: «...кто берется за частные вопросы без предварительного решения общих, тот неминуемо будет на каждом шагу бессознательно для себя „натыкаться“на эти общие вопросы».[5]

Знаменателен тот факт, что именно в результате глубокого и оригинального решения общих вопросов современное литературоведение добивается наиболее ценных и плодотворных результатов в изучении

---

[3] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. II, Гослитиздат, М., 1949, стр. 265—266.

[4] Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XII, Изд. АН СССР, 1949, стр. 72.

[5] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 15, стр. 368.

lib.pushkinskijdom.ru

сравнительно частных историко-литературных явлений. Происходит заметное возрастание роли теоретического аспекта при изучении литературы.

Идеал науки о литературе некоторые исследователи видят в синтезе теории и истории литературы, в создании некой особой дисциплины, надеясь таким путем избежать, с одной стороны, чрезмерной абстрактности обобщений, что в принципе угрожает теории, а с другой, эмпирической описательности, от чего не застрахована история. Между тем подобный идеал в методологическом плане абсолютно нереален, ибо литературная теория играет определяющую роль по отношению к конкретно-историческому анализу литературы: не решив общие вопросы, нельзя решить частные. В то же время в процессе написания какой-либо конкретной работы можно практически избежать как излишних абстракций, так и чрезмерной описательности, добиваясь своего рода гармонии изложения. Однако это ни в коей мере не означает методологического слияния теории и практики, теоретического и исторического подходов в исследовании литературного творчества.

Возможности теории в решении конкретных историко-литературных проблем очень велики, но не безграничны. Даже самая хорошая и верная литературная теория не в состоянии дать больше, чем она способна дать. Теория прежде всего имеет дело с законом, история — с явлением. Закон отражает сущность явления, но «явление *богаче* закона»,[6] ибо закон — часть явления и всякий закон «узок, неполон, приблизителен»[7] Литературная теория раскрывает основные законы развития искусства слова, т. е. берет существенное, прочное, «спокойное»[8] в литературных явлениях и процессах. В этом заключается ее методологическая ценность и методологическое назначение. Приходится напоминать уже достаточно известные философские положения, поскольку встречаются случаи упрощенного истолкования методологического смысла теории и ее практической роли.

В статье «О некоторых закономерностях в литературном движении 1960—1970-х годов», как это видно из ее названия, претендующей на теоретическое обобщение, П. Е. Глинкин упрекает одну из современных литературных теорий в том, что она мало объясняет «скоротечные ситуации литературной жизни».[9] Но такое объяснение вовсе и не входит в задачу подлинной теории, которая берет прочное и устойчивое в литературном развитии, а не «скоротечные ситуации».

2

В Отчетном докладе ЦК КПСС XXV съезду партии обращается особое внимание на то, что «на нынешнем этапе развития страны потребность в дальнейшей творческой разработке теории не уменьшается, а, наоборот, становится еще большей. Новые возможности для плодотворных исследований как общетеоретического, фундаментального, так и прикладного характера открываются на стыке различных наук, в частности естественных и общественных. Их следует использовать в полной мере».[10] Велением времени является творческое использование опыта естественных наук для развития и совершенствования науки о литературе. Нужно при этом подчеркнуть, что в равной мере неприемлемы и

[6] Там же, т. 29, стр. 137.
[7] Там же, стр. 136.
[8] Там же.
[9] П. Е. Глинкин. О некоторых закономерностях в литературном движении 1960—1970-х годов. «Русская литература», 1976, № 1, стр. 72.
[10] Материалы XXV съезда КПСС, стр. 72.

lib.pushkinskijdom.ru

методологическая агрессия естественных наук в литературоведении, и его методологическая самоизоляция.

К сожалению, мы нередко встречаемся с механическим перенесением теоретических положений и методов, взятых из естественных наук, в науку о литературе. Литературу в целом и отдельное произведение охотно уподобляют живому организму, причем метафора, которая имеет все права в пределах эстетически выразительного определения, превращается в методологический постулат. Это неизбежно приводит к серьезным упрощениям и односторонности в понимании литературы. Убедительной критике методологическое уподобление художественной литературы живому организму подверг М. Б. Храпченко в статье «Размышления о системном анализе литературы». Исследователь справедливо писал, что «подлинное художественное произведение представляет собой удивительное создание человеческого таланта и ума, на него неправомерно переносить свойства, присущие организму... Уподобление художественного создания организму не только принижает творческое, преобразующее начало, лежащее в его основе, но и затушевывает его идейно-эстетические свойства, специфику его воздействия... Оно означает признание стихийности как определяющего начала возникновения художественного произведения, независимости его структуры, всех его компонентов, вплоть до рифмы, от воли, намерений писателя».[11] Уподобление литературного произведения живому организму несостоятельно в методологическом плане еще и потому, что «клеточное» рассмотрение организма позволяет раскрыть некоторые существенные закономерности происхождения, развития и функционирования организма в целом. Между тем «клеточное» (микроструктурное) рассмотрение литературы (на уровне отдельного знака и даже слова) не дает и не может дать верного представления о литературном произведении в целом, его идейно-эстетической природе и художественном своеобразии.

Следует также говорить не просто о применении методов естественных наук к изучению общественных явлений, включая литературу. Необходимо иметь в виду достаточно сложную структуру самого метода научного познания. В целом метод, характерный для той или иной науки, зависит от ее специфики. Он максимально приспособлен к решению стоящих перед данной наукой задач. В то же время некоторые составляющие его компоненты обладают относительной самостоятельностью.

В структурном плане метод как научная категория состоит из идеи, принципа и конкретных средств, с помощью которых реализуется принцип. Идея определяет исходные позиции и цель метода, обусловливает его конечный результат. Принцип выражает практический смысл идеи. В структуре научного метода наибольшей самостоятельностью обладают идея и принцип. Именно они оказываются шире отдельного метода и сферы его действия, способны, хотя и заметно модифицируясь, органично включаться в методы, присущие другим наукам. Теснее всего связаны со спецификой данной науки конкретные средства, характерные для метода познания, используемого этой наукой. Они менее всего переносимы из одной науки в другую, особенно когда перед нами науки различного типа: естественные и общественные.

Нельзя согласиться с М. В. Волькенштейном, который в статье «Стихи как сложная информационная система», рассуждая о методологических перспективах развития искусства, пишет: «До количественной, математической эстетики еще далеко. Однако по мере углубления любой области знания возрастает математизация. Без математического аппарата сегодня не обходится ни экономика, ни социология. Еще более сложные

[11] М. Храпченко. Размышления о системном анализе литературы. «Вопросы литературы», 1975, № 3, стр. 105.

lib.pushkinskijdom.ru

проблемы искусствоведения также будут решаться средствами точной науки».[12] Как раз «средства точной науки» (математический аппарат) наименее применимы и методологически наименее плодотворны в изучении художественных явлений, находящихся в процессе исторического развития.

В структурном плане соотносимы между собой метод научного познания и творческий метод как специфический способ познания действительности. Причем в искусстве слова употребляемые им художественные средства (жанры, тропы и т. д.) обладают известной самостоятельностью, находя применение, хотя и своеобразное, в литературе различных исторических эпох и направлений. Однако эти средства не могут непосредственно использоваться в других видах художественного творчества (живописи, музыке и т. д.), тогда как, например, идея социалистически направленной, последовательно революционной активности и принцип партийности, характеризующие новый творческий метод, выражают сущность самых разных видов искусства социалистического реализма (литературы, живописи, музыки и т. д.).

Очевидно, в первую очередь надо говорить о творческом использовании в науке о литературе некоторых идей и принципов, взятых из естественных наук, а наибольшую ценность представляет для нее гносеологический аспект этих идей и принципов. Наука о литературе — при всей своей специфичности — познавательная дисциплина. Она не может стоять в стороне от процесса обогащения и развития другими науками — в том числе естественными — самой методологии научного познания явлений и процессов материальной и духовной жизни, не брать на свое вооружение гносеологический опыт других наук, если он помогает литературной науке глубже, конкретнее и убедительнее решать ее собственные проблемы.

Как нам думается, особенно важен для литературоведения философско-методологический опыт не биологических наук, о чем чаще всего говорится в специальных исследованиях, а теоретической физики, в которой принципиальное значение имеет для нас ее гносеологическая сторона, связанная с философским пониманием мира в целом, с внутренним строем и логикой современного научного мышления. Показательно, что именно теоретическая физика развивает и обогащает познавательные возможности всего научного знания, выдвигает идеи и принципы, помогающие совершенствовать и уточнять гносеологические подходы к самым различным объектам изучения, в том числе и к литературе. Разумеется, при рассмотрении этого вопроса нужны особая гибкость и методологическая точность.

Существующие попытки применить «гносеологические уроки» теоретической физики к изучению литературы пока нельзя признать удачными. В статье «Проблема целостного анализа художественной системы. (О двух моделях мира писателя)» А. П. Чудаков для объяснения противоречий, существующих в художественных системах Л. Толстого и Чехова и между художественными системами этих писателей, обратился к «принципу дополнительности», выдвинутому известным физиком-теоретиком Н. Бором. Исследователь прав, рассматривая «принцип дополнительности» в широком гносеологическом плане, но нельзя полностью согласиться с трактовкой А. П. Чудаковым самого этого принципа и его применением к литературоведению.

По мнению автора статьи, «принцип дополнительности» «гласит, что относительно одного объекта могут существовать два противоположных описания, две модели, каждая из которых, исключая другую, находит,

[12] М. Волькенштейн. Стихи как сложная информационная система «Наука и жизнь», 1970, № 1, стр. 78.

lib.pushkinskijdom.ru

тем не менее, подтверждения в эксперименте... Они дополнительны в том смысле, что каждая в отдельности не может претендовать на достаточно полноценную картину описываемого объекта, — они исчерпывают его лишь „взятые вместе“».[13] Слова «взятые вместе» А. П. Чудаков берет из книги Н. Бора «Атомная физика и человеческое познание». Посмотрим, как на самом деле выглядит суждение Н. Бора, из которого А. П. Чудаков цитирует всего два слова. «...Какими бы противоречивыми ни казались, при попытке изобразить ход атомных процессов в классическом духе, получаемые при таких условиях опытные данные, — писал Н. Бор, — их надо рассматривать как дополнительные, в том смысле, что они представляют одинаково существенные сведения об атомных системах и, взятые вместе, исчерпывают эти сведения».[14] Таким образом, автор статьи делает необоснованный вывод о содержании «принципа дополнительности» в целом. Н. Бор употреблял здесь понятие «дополнительности» по отношению к «опытным данным», полученным атомной физикой, которые, казалось бы, опровергают друг друга вне своего научно-теоретического объяснения.[15]

В то же время Н. Бор рассматривал «принцип дополнительности» и в широком гносеологическом смысле,[16] но трактовал его совсем по-иному, нежели это делает А. П. Чудаков. «Мы должны признать, — подчеркивал Н. Бор, — что ни один опытный факт не может быть сформулирован помимо некоторой системы понятий и что всякая кажущаяся дисгармония между опытными фактами может быть устранена только путем надлежащего расширения этой системы понятий».[17] «Принцип дополнительности» заключается не в констатации взаимоисключающих точек зрения на один объект и признании справедливости каждой из них, а в том, что подобные точки зрения на один объект лишь кажутся взаимоисключающими. В действительности они объединяются новой и более широкой концепцией, методологически снимающей такое кажущееся противоречие.[18] В новую концепцию прежние как бы полярные точки зрения входят в виде предельных случаев этой концепции, по-прежнему сохраняя смысл в определенных границах и в определенном ракурсе исследования объекта.

А. П. Чудаков считает, что «принцип дополнительности, понимаемый в достаточно широком гносеологическом плане, может быть применен при анализе объектов искусства (текстов), ибо они обладают двумя свойствами, делающими это использование плодотворным: 1) большой сложностью и 2) борьбой-игрой противоположностей как одним из своих основных свойств»...[19] В действительности «принцип дополнительности» в гносеологии имеет дело не с противоречивыми свойствами объекта, а с кажущимися противоречивыми точками зрения на объект, обусловленными в конечном счете этими свойствами. А. П. Чудаков неправомерно ограничивает также лишь текстами сферу литературоведческого действия «принципа дополнительности». Сам Н. Бор применял понятие «дополнительности», рассматривая антиномичный характер развития человеческих культур. «Тот факт, — писал он, — что человеческие куль-

---

[13] А. П. Чудаков. Проблема целостного анализа художественной системы. (О двух моделях мира писателя). В кн.: Славянские литературы. VII Международный съезд славистов. Варшава, август 1973 г. Доклады советской делегации. Изд. «Наука», М., 1973, стр. 88.

[14] Нильс Бор. Атомная физика и человеческое познание. Изд. иностр. литературы, М., 1961, стр. 103—104.

[15] См.: там же, стр. 60—61, 62, 123.

[16] Там же, стр. 9, 89, 102, 106—107, 110.

[17] Там же, стр. 114.

[18] См.: там же, стр. 24—25, 31, 35, 49.

[19] А. П. Чудаков. Проблема целостного анализа художественной системы, стр. 88.

lib.pushkinskijdom.ru

туры, развившиеся при разных условиях жизни, обнаруживают такие контрасты в отношении установившихся традиций и общественного строя, позволяет назвать эти культуры в известном смысле дополнительными. Однако мы ни в коем случае не имеем здесь дело с определенными взаимно исключающими друг друга чертами, подобными тем, которые мы встречали при объективном описании общих проблем физики и психологии; здесь — это различия во взглядах, которые могут быть оценены и улучшены расширенным общением между народами».[20] Применял Н. Бор «принцип дополнительности» и к сложным духовным явлениям. «Тот факт, — отмечал он, — что для описания различных, одинаково важных сторон человеческой души приходится применять различные, как бы исключающие друг друга характеристики, и в самом деле представляет замечательную аналогию с положением в атомной физике, где определение дополнительных явлений требует применения совсем разных элементарных понятий».[21] Итоговый вывод ученого звучит следующим образом: «...цельность живых организмов и характеристики людей, обладающих сознанием, а также и человеческих культур представляют черты целостности, отображение которых требует типично дополнительного способа описания».[22] Это позволяет нам попытаться объяснить с помощью «принципа дополнительности» такое неоднозначное литературное явление, как романтизм.

Имеются различные и на первый взгляд взаимоисключающие взгляды на романтизм. При непосредственно идеологическом подходе к нему происходит резкое и неукоснительное разделение романтизма на революционный и реакционный. С точки зрения собственно художественной, в аспекте использования писателями-романтиками одинаковых художественных средств, романтизм трактуется как внутренне единый творческий метод. Если рассматривать романтизм в плане более широкой эстетической концепции, то можно заметить, что в романтизме как творческом методе существует ведущий эстетический принцип. Для романтизма характерно внимание к обособленной и замкнутой в себе личности, при этом личность в романтизме так или иначе противостоит враждебному ей внешнему миру. Отсюда вытекают две своего рода модификации ведущего эстетического принципа в романтизме как творческом методе и тем самым в романтизме как литературном направлении, воплощающем этот метод. Личность или внутренне не поддается враждебному ей миру («пассивный романтизм»), или решительно борется с ним, несмотря ни на что, не считаясь ни с какими конкретными условиями («активный романтизм»). Однако эти модификации как таковые не имеют прямого идеологического смысла. Их особое идейно-нравственное наполнение раскрывается в зависимости от конкретных социально-исторических обстоятельств, задач времени, потребностей литературного развития.

Л. К. Долгополов в полемической статье «Русская литература конца XIX—начала XX века как этап в литературном развитии» попытался установить определенную связь между эволюцией литературно-художественных представлений о мире и эволюцией научно-философских взглядов на него. Эта попытка заслуживает внимания. Она могла бы оказаться еще более перспективной и плодотворной в научном отношении, если бы не ряд неточностей, допущенных автором статьи.

«Расчлененность, изолированность, противопоставленность, структурная самостоятельность — вот на какие понятия, — пишет Л. К. Долгопо-

---

[20] Нильс Бор. Атомная физика и человеческое познание, стр. 128. Ср. стр. 49, 111, 113—114.

[21] Там же, стр. 108. Ср. стр. 127.

[22] Там же, стр. 147.

lib.pushkinskijdom.ru

лов, — опиралось по преимуществу научное мышление XIX века». «...Когда в самом начале XX века в физике был обоснован принцип относительности, то не только было сделано великое открытие, но и выражено *совершенно новое сознание личности,* по-новому представлявшей себе теперь картину мира». Благодаря трудам А. Эйнштейна, утверждает автор статьи, «подвергалось сомнению и отодвигалось в сторону понятие прерывности, изолированности, структурной самостоятельности, завершенности».[23]

На самом деле классическое научное мышление XIX века характеризует эволюционизм (Дарвин, Ламарк, Спенсер, Бернар, Бокль, Гельмгольц, Сеченов и др.), представление о развитии как непрерывном и постоянном, внутренне однородном протекании. Неверно трактует Л. К. Долгополов философско-методологический смысл открытия, сделанного А. Эйнштейном. Странно и то, что он вообще ставит в один семантический ряд понятия прерывности и завершенности, далеко не синонимичные. Создатель теории относительности считал, что ведущей гносеологической идеей XX века становится идея прерывности. «Квантовая теория, — писал он, — раскрыла новые и существенные черты нашей реальности. Прерывность встала на место непрерывности».[24] Причем непрерывность оказывается предельным случаем прерывности как более общего явления и более широкой концепции. Прерывность вовсе не означает также разрыва в общем течении процесса, а показывает, что при отсутствии тех или иных непосредственных связей между какими-либо объектами продолжают действовать другие, более масштабные и более константные связи между ними, как бы преодолевая «перерывы», возникающие в данном процессе. Думается, эти идеи в какой-то мере помогают философски понять и объяснить некоторые существенные закономерности литературного развития.

Мы видим, что в историко-литературном процессе (особенно это относится к XX веку) нет постоянного, неуклонного, всеобъемлющего, чисто поступательного развития и непрерывного восхождения. В нем есть как бы «перерывы», которые являются, следовательно, не капризами истории и не простой случайностью, а гносеологически вполне закономерны и поддаются научному объяснению. Вместе с тем такие «перерывы» отнюдь не разрывают всего литературного процесса, и если перерываются одни линии и связи, то продолжаются другие, порою более длительного и универсального действия.

В результате революционных преобразований материальной и духовной жизни русского общества в октябре 1917 года литература вступила в качественно новую фазу своего существования. При этом произошел, если так можно сказать, «перерыв», т. е. временное прекращение процесса развития ряда литературных явлений. Это касается, в частности, крупных эпических жанров и принципа психологизма. В то же время в «очерковом реализме» первых послеоктябрьских лет как бы вновь ожили традиции русского «физиологического очерка» XIX века, а в литературе второй половины 20-х годов опять во весь голос заявили о себе и принцип психологизма, и крупные эпические жанры. Следует также сказать, что в пределах определенного исторического периода может сохраняться и непрерывное восхождение, и поступательное движение литературы в целом. Так было, например, в годы Великой Отечественной войны.

---

[23] Л. К. Долгополов. Русская литература конца XIX—начала XX века как этап в литературном развитии. «Русская литература», 1976, № 1, стр. 100.

[24] А. Эйнштейн и Л. Инфельд. Эволюция физики. Развитие идей от первоначальных понятий до теории относительности и квантов. Изд. 4-е, изд. «Молодая гвардия», [М.], 1966, стр. 264.

lib.pushkinskijdom.ru

В. В. Кожинов справедливо выступил против методологически бесплодного представления о двухвековой истории новой русской литературы как сплошной и непрерывной линии преемственности. Согласно такому представлению, Ломоносов породил Державина, Державин породил Жуковского, Жуковский породил Пушкина, Пушкин породил Лермонтова, Лермонтов породил Некрасова, Некрасов породил Маяковского и т. д.[25] К вопросу об исторически более гибком и масштабном понимании преемственности в искусстве В. В. Кожинов обращается в диалоге с поэтом Д. С. Самойловым. В. В. Кожинов считает, что «настоящее продолжение традиций чаще всего неразрывно связано с воскрешением как раз того, что, казалось бы, безвозвратно ушло в прошлое. Начало XX века, например, — эпоха несомненного „новаторства“. Но стоит вглядеться, и мы ясно увидим, что одновременно происходит активнейшее воскрешение стихии древнерусской культуры».[26] Такое «воскрешение» произошло и в первые послереволюционные годы, наблюдается оно и в наши дни. Методологически важная и диалектически понимаемая идея прерывности может помочь литературной критике глубже и основательнее разобраться в проблеме непосредственной и опосредствованной, прямой и косвенной, близкой и отдаленной преемственности в процессе художественного развития.[27]

На XXV съезде КПСС отмечалось, что в современной науке усилиями партии создана подлинно творческая атмосфера, которая стимулирует решение самых сложных и актуальных проблем в любой области знания. К ним относится проблема взаимодействия теории и практики применительно к изучению литературы. Успешное решение этой проблемы безусловно поднимет эффективность литературной науки на новый, более высокий уровень.

---

[25] См.: В. В. Кожинов. Введение. В кн.: Смена литературных стилей. Изд. «Наука», М., 1974, стр. 9—10.

[26] «Литературная газета», 1976, № 22, 2 июня, стр. 6.

[27] См. о видах и формах преемственных связей: А. С. Бушмин. Преемственность в развитии литературы. Изд. «Наука», Л., 1975.

lib.pushkinskijdom.ru

Н. П. УТЕХИН

О ПРИНЦИПАХ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ

1

К настоящему времени в нашей науке обстоятельным образом исследованы в историко-литературном плане все более или менее существенные черты и признаки бытующих сейчас и существовавших ранее художественных направлений: классицизма, сентиментализма, романтизма, реализма, натурализма и т. д. О размахе же теоретического изучения метода можно судить хотя бы по тому факту, что оно уже само по себе становится предметом специального исследования ученых. Как на пример такого исследования укажем хотя бы на книгу П. А. Николаева «Реализм как творческий метод» (М., 1975). И тем не менее многие важнейшие вопросы, связанные с проблемой метода художественного творчества, остаются нерешенными или решенными приблизительно. До сих пор не достигнуто в науке принципиального единства при толковании вопросов о соотношении метода и стиля, метода и мировоззрения художника,[1] романтического и реалистического в искусстве (например, в искусстве социалистического реализма),[2] крайне противоречивыми остаются и определения самих понятий: «натурализм», «романтизм», «реализм» и т. д.

До настоящего времени продолжаются острые дискуссии между сторонниками типологического и конкретно-исторического подхода к понятиям «романтизм» и, в особенности, «реализм». «По существу, — как верно замечает С. М. Петров, — спор о границах употребления понятия „реализм“ имеет своей подпочвой важнейший вопрос: является ли реализм только одним из методов искусства и литературы в ряду других — в одних отношениях, может быть, более, а в других менее богатых и плодотворных — или он представляет собой художественный метод, наиболее соответствующий самой природе искусства, его общественному назначению».[3]

Правда, спор этот сейчас нередко утрачивает свой принципиальный характер и во многом поддерживается искусственно, благодаря тем или иным неточностям в формулировках оппонентов.

Ведь дело в том, что многие литературоведы, говорящие о реализме или романтизме в широком смысле,[4] практически признают и существование конкретных литературно-художественных направлений и методов, рассматривая их как определенные социально-исторические модификации реалистического и романтического (или нереалистического — в иной интерпретации) принципов отображения действительности; в свою очередь, сторонники конкретно-исторического определения этих понятий

[1] Подробнее см. об этом: М. Храпченко. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. «Советский писатель», М., 1975.

[2] См. об этом: Д. Марков. Проблемы теории социалистического реализма. Изд. «Художественная литература», М., 1975, стр. 307 и след.

[3] С. М. Петров. Реализм. Изд. «Просвещение», М., 1964, стр. 9.

[4] Л. И. Тимофеев. Основы теории литературы. Изд. «Просвещение», М., 1971, стр. 107.

lib.pushkinskijdom.ru

признают так или иначе и типологическое их значение.[5] Принципиальный же спор идет вокруг определения содержания этих литературоведческих категорий и терминологической их дифференциации. Так, некоторые исследователи считают, что «вечных» типологических свойств искусства два, а именно романтизм и реализм, называя их по-разному — то методами, то типами творчества. Другие — возражают против выделения в искусстве «только... двух типов творчества», утверждая, что здесь «вряд ли надо... ставить такие рамки, хотя они и весьма широкие» (правда, при том иные типы творчества не называются).[6] Некоторые же теоретики, признавая правильность принципа «дихотомического» (двойственного) деления «метода» (творчества) на типы, полагают, что для обозначения отличного от реализма типологического свойства искусства следует применять термин не «романтизм», а «нормативизм», так как в ином случае все нереалистические художественные произведения как бы автоматически оказываются «романтическими», даже если они не имели никакого отношения к романтизму ни по своему пафосу, ни по своей программной ориентации (направлению).[7] Наибольшие трудности возникают тогда, когда начинают определять само содержание указанных типологических понятий.

В свое время (в частности, в работах Г. Недошивина, Л. Денисовой, В. Кеменова) утверждалось, что под реализмом в «широком» смысле как одном из «вечных» свойств искусства следует понимать «умение правдиво отражать мир, прежде всего свою эпоху».

Эта точка зрения вызывала возражения. Противники ее указывали на то, что не только в реалистическом, но и в рамках других направлений искусства отображалась правда жизни, что одного стремления к правдивому воссозданию жизни и правдивого отображения некоторых ее сторон недостаточно для того, чтобы искусство называлось реалистическим и т. д. Сторонники реализма в «широком» смысле, в свою очередь, апеллируя к истории литературы, указывали на целый ряд художественных явлений ранних эпох, обладающих чертами, принципиально отличными от нереалистических произведений и типологически близкими реализму XIX века.

Исследователи вновь возвращались к тем же проблемам, с которых и начинались дискуссии о методе: в чем сущность художественной правдивости, что такое реализм, чем «правдивость» реализма отличается от «правдивости» романтизма, натурализма и т. д.? И это естественно. Литературоведение будет вращаться в кругу этих «неразрешимых» вопросов до тех пор, пока мы не получим объективного и ясного представления о том, что же такое метод, о котором мы так много и часто говорим и так мало знаем. Казалось бы, это утверждение противоречит всему сказанному выше о том, что наука о литературе к настоящему времени добилась больших успехов в выявлении и определении существеннейших сторон и особенностей реалистического, романтического и других методов, ибо как же это можно сделать, не зная, что такое метод? На самом же деле никакого противоречия здесь нет. Особенности того или иного творческого метода с большой степенью достоверности можно определить и по результатам творчества. Именно таким путем в основном и идет сейчас в нашем литературоведении исследование метода. Происходит это во многом из-за неосознанного порой исследователями отождествления понятия «творческий метод» с теми художественными системами, которые возникали в процессе применения того или иного метода.

---

[5] Д. Марков. Проблемы теории социалистического реализма, стр. 144.

[6] Там же, стр. 145.

[7] Г. Н. Поспелов. Проблемы исторического развития литературы. Изд. «Просвещение», М., 1972, стр. 42.

lib.pushkinskijdom.ru

Отчасти это отражает и состояние нашего литературоведения, находящегося еще при решении проблемы метода на уровне классификации художественных явлений. Большая часть работ, посвященных «теоретическим» проблемам метода, на самом деле является лишь описанием особенностей идейно-художественного содержания произведений, характеризующих ту или иную модификацию метода, и не дает общего представления о нем.

Художественное творчество можно рассматривать с нескольких точек зрения. Его можно исследовать в философском аспекте, который предопределяет раскрытие онтологических, гносеологических, социологических основ того или иного типа художественной деятельности (этому в основном и посвящено большинство серьезных работ о «методе»). Задачей исследователя может быть и анализ психологии художественного творчества. И, наконец, особую (мало разработанную в литературоведении) область составляет методология творчества, целью которой является систематизация тех возможных приемов, способов и принципов, к которым прибегали и прибегают художники при создании своих произведений.

Разработка общих вопросов методологии художественного творчества является одной из важнейших задач науки о литературе; без решения ее нельзя получить объективного представления ни о закономерностях литературного процесса, ни о специфике того или иного художественного направления, ни о художественных особенностях отдельных произведений; нельзя ответить и на многие другие частные вопросы.

Весьма показателен в этом отношении ведущийся сейчас в литературоведении спор об определении границ, «берегов» того или иного метода художественного творчества. Особо остро, как известно, стоит вопрос о границах и возможностях реализма, так как споры о реализме являются ничем иным, как отражением борьбы за истинное, гуманное, народное и гражданское по своей сути искусство. Защищать реализм от нападок не так сложно, когда ему противопоставляется искусство откровенно субъективистское по своей сущности. Сложнее это делать, когда в качестве «дополнения» или даже полной замены реализма (как метода якобы устаревшего, традиционного) предлагается искусство, декларирующее свою объективно-познавательную ценность. В отечественной теории литературы наметились в основном две тенденции в решении этой проблемы. Одна из них возникла как реакция на попытки некоторых западных эстетиков принизить значение и возможности реализма, социалистического в особенности, и выражается в стремлении чрезмерно расширительно толковать содержание этого понятия. Пафос другой — в желании очертить четкие и определенные (а зачастую — слишком тесные) границы реалистического метода, дабы не допустить «размывания его берегов». Представители этих двух тенденций не приходят к сколько-нибудь приемлемой договоренности из-за того, что, споря о возможностях метода, они не рассматривают его в совокупности и взаимосвязи всех сторон, пытаются выявить его специфику лишь с помощью какого-нибудь одного из образующих его структуру элементов. Спор этот нередко сводится к формальному разговору об особенностях поэтики реализма, о допустимых в нем границах условности при отображении художником действительности. В этом отношении весьма показательна полемика Д. Маркова с его оппонентами в книге «Проблемы теории социалистического реализма».

Возражая литературоведам, упрекающим его в «стремлении принизить один из основополагающих принципов реализма — изображение жизни в формах самой жизни, подменить его столь широко понимаемой условностью, что реализм уже полностью растворяется в ней», Д. Марков видит причину их заблуждения в том, что они «отождествляют со-

lib.pushkinskijdom.ru

циалистический реализм лишь с одним типом поэтики, фактически сводят понятие метода к сумме изобразительных средств».[8] После этих слов следовало бы ожидать, что исследователь напомнит своим оппонентам о том, что выявить качественную определенность метода можно лишь в результате исследования всех его сторон (а не только особенностей поэтики), всех его структурообразующих элементов в их единстве и взаимосвязи. Но Д. Марков почему-то забывает об этом и продолжает спор на уровне формального рассмотрения метода, предложенного ему оппонентами, утверждая в отличие от них, что понятие реализма нельзя связывать с «изображением жизни в формах самой жизни», что для данного метода характерно воссоздание действительности «в самых разнообразных формах», включающих всякого рода художественную условность: фантастику, гротеск, различные формы деформации и т. д. Казалось бы, ученый мог прийти к содержательному анализу «качественных особенностей метода», высказав мысль о том, что «одна из причин... разногласий по поводу реализма нового типа коренится... в недостаточной разработанности вопроса о специфике художественного познания», и пытаясь «нащупать» эту специфику в особенностях соотношения при реалистическом отражении жизни объективного и субъективного начала.[9] Но он ограничивается лишь обоснованием посылки о «тождественности реализма со свойствами правдивого искусства вообще» и еще раз подчеркивает мысль о том, что многообразие форм реализма отражает многообразие форм самой жизни, что в реалистическом творчестве, ввиду неограниченности его возможностей в познании действительности, «необычайно возрастает роль субъективного начала, все больше выявляет себя подлинная свобода творящего сознания, устремленного к открытию все новых и новых форм художественного изображения».[10] Конечно, если признать верным суждение Д. Маркова о социалистическом реализме как о методе, «сливающемся с общими свойствами правдивого искусства» вообще,[11] то вполне естественным будет перевести спор о границах реализма в сферу его поэтики, так как вопрос о его сущностных отличительных чертах оказывается таким образом уже решенным. Логика исследователя здесь понятна. Но дело в том, что исходный тезис его и необоснован, и неточен. Социалистический реализм, как отмечает А. С. Бушмин, лишь «наиболее полно» по сравнению с другими методами «выражает истинную природу искусства вообще на достигнутой стадии развития и совпадает с ним в перспективе».[12]

Правда, согласно Д. Маркову, предостерегающему от «узко-догматического» толкования понятия «реализм», метод этот допускает использование художником самых разнообразных форм обобщения и изобразительно-выразительных средств при одном условии, которое исследователь и выставляет в качестве предохраняющего «берега реализма» от размывания (и здесь он касается содержательной стороны метода). «Главным в оценке всякого художественного образа, — пишет ученый, — является его отношение к реальному миру. Если в изображении логика развития действительности извращена, — будь то в форме жизнеподобной (на-

---

[8] Д. Марков. Проблемы теории социалистического реализма, стр. 297.

[9] Там же.

[10] Там же, стр. 301. Любопытно, что когда исследователь говорит о реализме в общей форме, он помнит о необходимости анализировать его содержательные (гносеологическую, социологическую, идеологическую) стороны, когда же пытается выявить его специфику, почему-то забывает об этом, усматривая ее лишь в особенностях поэтики, полагая, что «представления о социалистическом реализме... как об исторически открытой системе художественных форм наиболее соответствуют его природе» (там же, стр. 343).

[11] Там же, стр. 281.

[12] А. С. Бушмин. Методологические вопросы литературоведческих исследований. Изд. «Наука», Л., 1969, стр. 195.

lib.pushkinskijdom.ru

пример, натурализм) или условной (например, символизм), такое изображение чуждо правдивости, и наше отношение к нему отрицательное. И наоборот: условность, передающая правду жизни, выступает как одна из специфических и необходимых форм художественного познания мира»,[13] а следовательно и реализма, тождественного правдивому искусству. «Мерой эстетических рамок социалистического реализма служит широкая платформа художественной правдивости».[14]

Но ведь «если вспомнить, что настоящее искусство... всегда было *правдивым* по своей идейной направленности... — справедливо отмечает Г. Н. Поспелов, критически анализирующий концепцию Д. Маркова, — то возникает вопрос: что же *нового* вносит в развитие искусства социалистический реализм? Для ответа на этот вопрос эффектных слов (вроде «широкой платформы художественной правдивости», — *Н. У.*) явно недостаточно».[15]

Преграда, которую Д. Марков ставит для предохранения «берегов реализма» от размывания, на деле оказывается ненадежной. Он пишет: «...значение условных картин и образов следует искать не в их внешнем соответствии формам реальной действительности, конкретно-историческим обстоятельствам (!?), которые здесь часто исключительны, созданы художественной фантазией, а в том, насколько глубоко и полно они способствуют раскрытию правды идей и настроений, так или иначе связанных с общественной жизнью эпохи».[16] Но, вероятно, все же не следует забывать, что одной из особенностей реализма является воссоздание общего в формах единичного, исторически-конкретного. «Реализму, — верно замечает Хорст Редекер, — угрожает не только поверхностное копирование, но и абсолютизация общего, что может выродиться в абстракцию,- клише»,[17] клише мифа, поп- и оп-арта и т. д.

Кроме всего, правдивым нередко называют свое искусство и художники, принадлежащие к нереалистическим направлениям и широко использующие именно условные формы изображения. О своем стремлении к правдивому воссозданию жизни говорили и абстракционист Кандинский, и сюрреалист Дали, и эклектик по методу Пикассо. Более того, многие модернисты даже противопоставляют, как известно, свое искусство как истинно правдивое — реализму как искусству, неспособному раскрыть правду жизни. Так, например, дадаист Мен Рей, выступая против «натурализма» (читай реализма!), заявлял, что именно представители модернистского искусства «полностью освобождают выражение, которое так долго держали в плену упрощенство, имитация природы, частное видение жизни и набившие оскомину сюжеты».[18] И вообще, как определить, правдиво или неправдиво произведение, образный строй которого настолько условен, что не дает обнаружить связей своих с действительностью, этим единственно надежным критерием правдивости? И некоторые литературоведы поэтому не случайно настаивают на той мысли, что условные формы в реалистическом творчестве допустимы лишь постольку, поскольку они опираются на более широкий принцип — принцип соответствия художественных форм искусства реальным формам действительности.[19] Но, с другой стороны, и жизнеподобные формы изображения не всегда являются приметой художественной правдивости произведения.

---

[13] Д. Марков. Проблемы теории социалистического реализма, стр. 303—304.
[14] Там же, стр. 279.
[15] Г. Н. Поспелов. К спорам о литературе социалистического реализма. «Филологические науки», 1975, № 1, стр. 14.
[16] Д. Марков. Проблемы теории социалистического реализма, стр. 303.
[17] Хорст Редекер. Отражение и действие. Изд. «Прогресс», М., 1971, стр. 42.
[18] New Art in America. New York, 1957, p. 88.
[19] А. С. Бушмин. Методологические вопросы литературоведческих исследований, стр. 215. См. также критику общей формулы Д. Маркова: «реализм — истори-

lib.pushkinskijdom.ru

Очевидно, что без ясного представления о сущности метода художественного творчества вообще невозможна плодотворная разработка поставленных проблем. «Кто берется за частные вопросы без предварительного решения общих, — писал Ленин, — тот неминуемо будет на каждом шагу бессознательно для себя „натыкаться“ на эти общие вопросы».[20]

2

Попыток дать определение самого понятия «творческий метод» уже немало было в нашем литературоведении. Прежде чем оценить наиболее показательные из этих определений, попробуем разобраться в том, насколько обосновано терминологическое обозначение данного понятия. Как известно, одни исследователи считают правомерным словосочетание «художественный метод», так как, по их мнению, именно в нем наиболее очевидно отражается специфика искусства, другие — «творческий метод», на том основании, что первое из указанных обозначений сводит наши представления об искусстве лишь к одной — художественно-исполнительской его стороне.[21] Следует признать, что ни первое, ни второе обозначения не могут в строгом смысле быть признаны правильными: метод не может быть ни художественным, ни творческим. Можно говорить в данном случае лишь о методе научного или художественного творчества.

Собственно же определения метода художественного творчества сводятся к следующим. Иногда методом называют «*устойчивый и повторяющийся в том или ином периоде исторического развития литературы целостный и органически связанный круг основных особенностей литературного творчества,* выражающийся как в характере отбора явлений действительности, так и в отвечающих ему принципах выбора средств художественного изображения».[22] Близки к этому определению и другие: «Идейно-эстетическая общность, свойственная ряду писателей и непосредственно выражающаяся в их творчестве, называется художественным методом»;[23] «вообще любой художественный метод представляет собой эстетическое выражение определенной концепции мира и человека».[24] Все эти и им подобные определения объединяет одно: в них говорится о чем угодно — о художественном направлении, об эстетическом идеале, только не о методе как таковом.

Исходя из подобного рода формулировок, многие исследователи и говорят обычно о таких особенностях, например, реалистического метода, как историзм, объективность, народность, партийность и т. п.[25] Но все перечисленные свойства являются общими для реалистического искус-

---

чески открытая система художественных форм» в статье А. Метченко «Социалистический реализм: расширяющиеся возможности и теоретические споры» («Октябрь», 1976, № 5, стр. 200).

[20] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 15, стр. 368.

[21] Эту точку зрения, обоснованную В. Д. Сквозниковым (Творческий метод и образ. В кн.: Теория литературы, т. 1. Изд. АН СССР, М., 1962, стр. 180), разделяют, в частности, П. А. Николаев (Реализм как творческий метод. Изд. МГУ, 1975, стр. 224), А. Н. Иезуитов (Социалистический реализм в теоретическом освещении. Изд. «Наука», Л., 1975, стр. 33).

[22] Л. И. Тимофеев. Метод художественный. В кн.: Словарь литературоведческих терминов. Изд. «Просвещение», М., 1974, стр. 213 (курсив наш, — *Н. У.*). Здесь важно обратить внимание на то, что вторая часть фразы не входит собственно в определение метода, а лишь дополняет его.

[23] Н. А. Гуляев, А. Н. Богданов, Л. Г. Юдкевич. Теория литературы в связи с проблемами эстетики. Изд. «Высшая школа», М., 1970, стр. 186.

[24] Д. Марков. Проблемы теории социалистического реализма, стр. 275.

[25] См. гл. 2 в книге С. М. Петрова «Реализм» (Реализм как художественный метод. Общие принципы).

lib.pushkinskijdom.ru

ства в целом и не отражают специфики такой эстетической категории, как метод. Они дают неполное, одностороннее представление о сущности метода, так как «имеют в виду лишь результативно-функциональный аспект» его, а не структурно-функциональное его определение,[26] т. е. определение компонентов, его составляющих, взаимоотношений между ними и т. п.

В основе всех этих формулировок лежит известная мысль Энгельса о диалектическом методе как аналоге действительности, которая «в применении к искусству означает, что художественный метод есть аналог самого предмета искусства, воспринимаемого сквозь призму определенного мировоззрения».[27] Руководствуясь только ею, многие литературоведы и начинают изучать метод лишь по результатам творчества.

Метод художественного творчества и на самом деле является аналогом действительности (в том случае, когда речь идет о реализме) и аналогом художественного воссоздания ее (во всех случаях), но знание этого нам дает лишь общее представление о сущности метода и не раскрывает его специфику.

Специфика же метода выявляется тогда, когда мы говорим о нем как об «основе связи объективной жизни и художественного сознания»,[28] как о категории, которая указывает и на характер взаимоотношения художника и действительности, и на характер его творческой деятельности.

Одну из немногих (в литературоведении) попыток дать не описательное, а структурно-функциональное, аналитическое определение метода мы находим в книге А. Н. Иезуитова «Социалистический реализм в теоретическом освещении». В целом работа А. Н. Иезуитова посвящена не методологии, а философии и отчасти поэтике социалистического реализма как особой художественной системы. В ней впервые осуществлено системное рассмотрение философских (онтологических и гносеологических), социологических и исторических основ социалистического реализма, что является чрезвычайно важным для верного представления о его сущности, для раскрытия его эстетического своеобразия, границ и возможностей, характера взаимосвязи метода и мировоззрения. В ней намечаются также плодотворные пути типологического исследования литературы социалистического реализма посредством различения в нем трех уровней — идеологического, эстетического, художественного, выявляется основа его художественного многообразия.

В одной из глав автор дает и структурное определение метода рассматриваемой им художественной системы, которое, как нам кажется, отличается некоторой односторонностью и противоречивостью.

Исследователь исходит из того положения, что в структурном смысле метод как категория состоит «не просто из принципов»,[29] а прежде всего из «идеи, которая вовсе не сводится к идейному содержанию какого-либо конкретного произведения (т. е. его главной мысли), принципа (точнее системы принципов, организуемых основным принципом) и тех разнообразных средств, с помощью которых на практике воплощаются эти принципы».[30]

Но ведь такое исходное положение невольно уводит А. Н. Иезуитова от избранного им структурно-функционального, аналитического определения метода (хотя и позволяет сохранить внешние его приметы) и на-

[26] А. Н. Иезуитов. Социалистический реализм в теоретическом освещении, стр. 41.
[27] С. М. Петров. Реализм, стр. 23.
[28] П. А. Николаев. Реализм как творческий метод, стр. 225.
[29] А. Н. Иезуитов. Социалистический реализм в теоретическом освещении, стр. 27.
[30] Там же, стр. 29.

lib.pushkinskijdom.ru

правляет его внимание и усилия на исследование лишь результативно-функционального аспекта метода, т. е. заставляет его заниматься тем, чего он старался избежать.

Начнем с того, что А. Н. Иезуитов совершенно неправомерно включает в качестве компонента метода средства художественного выражения. Изобразительно-выразительные средства — одна из сторон стиля, а не метода литературы. Составной частью метода являются лишь принципы изображения, а не сами художественные средства. Идея, в том смысле, а каком рассматривает ее исследователь (по его мнению, она «определяет исходные позиции и цель метода»,[31] «выступает как его цель и результат» [32]), также не может быть компонентом метода, ибо то, что определяет метод или является его результатом, находится безусловно вне его. Поэтому вполне естественно, что А. Н. Иезуитов, пытаясь раскрыть содержание идеи как компонента метода, на самом деле все время говорит о ней или как о мировоззрении художника или как об идеологической стороне реалистического творчества в целом. В данном случае он не учитывает того, что хотя идеологический аспект и является важнейшим аспектом метода, идея в методе проявляется не в обнаженном своем виде, а через особую систему эстетических принципов. Недооценка исследователем эстетической сущности метода особенно сильно сказывается при рассмотрении им особенностей третьего компонента метода — «эстетического принципа». «Принцип, — пишет А. Н. Иезуитов, — это сознательная и последовательно проводимая в методе эстетическая установка, органически связанная с природой искусства и его главным предметом».[33] Лишь этот «принцип» и оказывается у исследователя средоточием специфики метода как эстетической категории, так как только ему, согласно предложенной схеме, соответствует эстетический уровень многоплоскостной «системы метода», в то время как идее соответствует идеологический, а средствам — художественный уровень. А между тем, как известно, в любом компоненте метода должна проявляться его специфика как эстетической категории. Противоречие между требованиями диалектики и предложенной им схемой метода А. Н. Иезуитов пытается преодолеть, переводя вопрос об эстетической сущности метода в плоскость рассмотрения такой «философско-эстетической» проблемы, как «человек и среда», «характер и обстоятельства». Хотя, пишет он, «метод не может быть сведен к проблеме „характер и обстоятельства“, но именно эта проблема составляет философско-эстетическое ядро, сердцевину творческого метода».[34] «Проблема „человек и среда“, — отмечает исследователь, — выражающая философскую сущность реализма как литературно-эстетического явления, органично связывает его с материалистической теорией познания и помогает яснее увидеть глубокий эстетический смысл, заключенный в ней. Именно эта проблема, взятая за основу дальнейших рассуждений, позволяет рассматривать новый творческий метод на его разных уровнях (идеологическом, эстетическом, художественном) в качестве внутренне организованной системы».[35] Конечно, возникшее противоречие таким способом решить было нельзя, но вполне можно было затушевать его, придя к отождествлению по сути дела двух компонентов метода — эстетического принципа и идеи. Так собственно и получилось у исследователя: и идею метода социалистического реализма и его эстетический принцип он в дальнейшем начинает характеризовать в одних и тех же словах.[36] Правда, А. Н Иезуитов, специально замечая, что «ведущий

[31] Там же, стр. 28.
[32] Там же, стр. 41.
[33] Там же.
[34] Там же, стр. 39.
[35] Там же, стр. 44—45.
[36] См. там же, стр. 38—50 и др.

lib.pushkinskijdom.ru

эстетический принцип в социалистическом реализме, который условно может быть назван принципом „революционного детерминизма", вбирает в себя и специфически трансформирует в широком смысле идеологические основы нового творческого метода»,[37] пытается показать, что речь идет не об отождествлении компонентов метода, а об их взаимосвязи, взаимопереходе. Но так как «специфику трансформирования» идеологических основ метода в его «эстетическом принципе» он не раскрывает, его замечание по существу остается лишь отговоркой.

Следует, вероятно, все же признать правильными те структурно-функциональные определения метода (предлагаемые в работах по эстетике), в которых метод рассматривается как система именно принципов, регулирующих отношение художника к действительности в процессе ее пересоздания. В качестве составляющих метода (взятого в единстве гносеологической, аксиологической, коммуникативной и семиотической его сторон) эстетики называют такие принципы, как принципы отражения, отбора, обобщения, типизации, воплощения, индивидуализации и т. д.[38] Но, как верно замечает А. Н. Иезуитов, сами эти принципы «зачастую рассматриваются слишком общо, неопределенно и внутренне неорганизованно».[39] Так, например, в одной из последних работ по эстетике в качестве образующих метода называют: «художественную цель, творческую и психологическую установку художника, определяемые объектом художественного творчества; трансформацию художественного объекта в художественное сознание, обобщение, типизацию, идеализацию, как формы воплощения действительности в художественном сознании; наконец, оценку фактов действительности с позиций... определенного мировоззрения».[40]

Из указанных в этой формуле компонентов метода можно сразу, во-первых, исключить «цель» (в определение которой «входит и осознание объективной потребности и осознание объективной возможности и представление об объективных результатах этой деятельности»[41]), так как цель является категорией более общей, чем метод, выступая постоянно действующим фактором процесса творчества в целом. Цель в иных случаях может соответствовать методу художника, а в иных — и не соответствовать. Во-вторых, совершенно излишним нам кажется и такой названный в данном исследовании компонент метода, как «трансформация художественного объекта в художественное сознание», поскольку это собственно не какая-то особая составная метода, а просто общее наименование таких его принципов, как «обобщение», «оценка» и т. д., с помощью которых и происходит «трансформация объекта в сознание». Это касается и «психологической установки», также включенной в структуру метода. Установка, являющаяся, по мнению Д. Н. Узнадзе, «предшествующей сознанию ступенью развития психики, протекающей без всякого участия сознания»,[42] — объект исследования психологии, а не методологии творчества, изучающей лишь типы отношения художника к действительности, приемы и способы ее воссоздания и не занимающейся выявлением психологических факторов творчества.

С другой стороны, рассматриваемое определение нуждается в допол-

---

[37] Там же, стр. 45.

[38] См., например: И. Астахов. Эстетика. Изд. «Московский рабочий», 1971, стр. 317—318; М. С. Каган. Лекции по марксистско-ленинской эстетике, ч. III. Изд. ЛГУ, 1966, стр. 166—175; А. Я. Зись. Лекции по марксистско-ленинской эстетике, вып. 2. М., 1964, стр. 168.

[39] А. Н. Иезуитов. Социалистический реализм в теоретическом освещении, стр. 27.

[40] Марксистско-ленинская эстетика. Изд. МГУ, 1973, стр. 245.

[41] Н. Н. Трубников. О категориях «цель», «средство», «результат». Изд. «Высшая школа», М., 1968, стр. 48.

[42] Цит. по: «Вопросы психологии», 1967, № 4, стр. 6.

lib.pushkinskijdom.ru

нении, ибо в нем не сказано о коммуникативном и семиотическом аспектах метода (отраженных в иных определениях).

Если систематизировать и организовать структурные принципы метода в соответствии с общим представлением о художественном творчестве, рассматриваемом в совокупности всех его сторон: гносеологической, аксиологической, идеологической, социологической, коммуникативной и т. д., то метод можно определить как систему принципов: отражения, отбора, оценки, обобщения, формообразования и воспроизведения. Главная же задача исследователя заключается в том, чтобы раскрыть содержание каждого из этих компонентов. Не претендуя на решение этой задачи, попробуем наметить хотя бы общий подход к нему.

3

Что касается принципов отражения действительности, обусловленных характером отношения художника к действительности, то они намечены были еще в «Поэтике» Аристотеля. Всякий поэт, замечал античный философ, являясь «подражателем», необходимо «подражает непременно чему-нибудь одному из трех: или [он должен изображать вещи так] *как они были или есть, или так, как о них говорят и думают, или какими они должны быть*».[43]

Назовем эти принципы принципами объективности (эстетический идеал художника обусловлен действительностью), субъективности (идеал связан с личностью, противостоящей действительности) и нормативности (идеал постулирован надличными и внесоциальными «вечными» идеями разума, бога). Обычно почему-то исследователи называют только два принципа отражения, определяя их то как романтизм и реализм, то как нормативизм и реализм, о чем уже было сказано выше. Отчасти, вероятно, это объясняется традицией, идущей от известного учения о реальной и идеальной поэзии, отчасти — отнесением к нормативизму и всякого рода субъективных по своей сути методов. А между тем принцип, который мы обозначили как субъективный, не тождествен нормативному и занимает свое особое место в системе принципов отражения. Условно говоря (лишь для уяснения различия между типами отражения), принципы объективности, нормативности и субъективности соотносятся друг с другом как материализм, объективный идеализм (и всякие формы дуализма) и субъективный идеализм в философии.

Следует сразу заметить, что нет никаких оснований прямо соотносить объективный принцип с реалистическим, а субъективный или нормативный с романтическим творчеством или даже отождествлять их, в результате чего создаются всякого рода типологии метода. Сам принцип ориентированности художника на действительность не означает, что этот художник является реалистом, так же как установка на идеализацию действительности не указывает на романтический характер искусства.

Принцип объективности действительно лежит в основе реалистического метода, а принцип субъективности — в основе романтического, так же как нормативизм — в основе метода классицизма. Но ни в одном из этих принципов не выражается специфика и сущность метода в целом. Они дают представление лишь о характере и направленности одного из его аспектов — гносеологического. Причем сходный подход художников к изображению действительности может проявляться и в совершенно различных методах. Так, субъективный принцип отражения свойствен и романтической, и символической, и экзистенциальной литературам,

[43] Античные мыслители об искусстве. Изд. «Искусство», М., 1938, стр. 177.

lib.pushkinskijdom.ru

объективный — и реализму, и натурализму, и экспрессионизму. Особо следует подчеркнуть, что в любом методе необходимо присутствуют все три принципа отражения, и когда мы говорим, что в основе реализма, например, лежит принцип объективности, то это нужно понимать в том смысле, что в реалистическом искусстве этот принцип является лишь доминирующим в ряду других. Именно сочетание, синтез всех трех означенных принципов и составляет основу специфики метода художественного творчества как эстетической категории на гносеологическом уровне (поскольку отражает диалектику должного и сущего в эстетическом идеале), а также основу всех его многообразных модификаций (ввиду различного соотношения в методе каждого художественного направления или методе отдельного художника субъективного, объективного и нормативного начал).

Вообще необходимо сказать, что принципы эти весьма условно мы называем принципами отражения, так как они неполно характеризуют само понятие «художественное отражение действительности».

Некоторые исследователи отождествляют понятия «отражение» и «познание» и в результате процесс отражения начинают истолковывать как процесс пассивно-созерцательный, как «чисто познавательную» деятельность. В этом — основа заблуждений многих зарубежных эстетиков, пытающихся противопоставить реализму как форме художественного отражения действительности (и поэтому искусству якобы пассивному, «копирующему») всякого рода «активные» формы искусства, деформирующие действительность и, следовательно, раскрывающие ее сущность, а не видимость. Несколько одностороннее представление о художественном отражении как процессе пассивно-созерцательном характерно и для некоторых советских исследователей, полагающих, что субъективная активность искусства, его творчески-преобразующая сила может быть выражена лишь в таких специальных понятиях, как «модель», «художественное моделирование» и т. д. Как справедливо пишет Н. Л. Лейзеров, отметивший подобную тенденцию в работах А. Ф. Еремеева, М. Кагана и других эстетиков, «за игрой терминов и толкований отражения, образа, творчества, модели, моделирования просматриваются очевидные аспекты борьбы идей нашего времени».[44] Речь здесь, собственно, идет о том, как понимать и толковать материалистическую теорию отражения и вместе с нею понятие «реализм». Подмена теории отражения теорией моделирования, даже при благих намерениях, в конечном счете уводит нас от объективного понимания самой сущности творчества, затемняет ее. И совершенно не случайно противники материалистической эстетики предпочитают говорить об искусстве как способе моделирования, а о художественном произведении как о «модели действительности», о художественном образе как об образном знаке. А между тем, как отмечает Н. Л. Лейзеров, «моделирование есть частный и специальный случай отражения. По отношению к любого рода моделям образы генетически первичны, функциональные свойства моделей в процессе познания, а шире отражения мира могут иметь поэтому лишь подчиненный, а не базисный характер».[45] Как бы мы ни толковали понятие «модель» с точки зрения теории моделирования, оно не способно отобразить специфическую сущность искусства, подчеркивая либо объективную (копирование), либо субъективную (создание новой реальности) его стороны. Теория же отражения в материалистическом понимании обнимает, охватывает в диалектическом единстве и объективно-познавательное и субъективно-преобразующее начала искусства, его гносеологический и аксио-

[44] Н. Л. Лейзеров. Образность в искусстве. Изд. «Наука», М., 1974, стр. 35.
[45] Там же, стр. 38. В своих суждениях Н. Л. Лейзеров опирался здесь на работу В. С. Тюхтина «Отражение, системы, кибернетика» (М., 1972).

lib.pushkinskijdom.ru

логический аспекты. Именно эта специфическая особенность теории отражения и помогает нам при анализе творчества сложных художников слова, таких, как, например, Л. Толстой, Ф. Достоевский, О. Бальзак, объяснять противоречивость его не мнимым противопоставлением «мыслитель — художник», а действительной противоречивостью их познавательных и ценностных ориентаций.

Ввиду того что означенные выше три принципа художественного творчества (субъективный, нормативный и объективный) не раскрывают в полной мере его аксиологического (ценностного) аспекта, мы и назвали определение их как принципов отражения весьма условным. Кроме всего, эти принципы не дают нам полного представления и об объективно-познавательной стороне отражения, о том, насколько правдиво отображается художником жизнь. Ведь ориентация художника на действительность (объективный принцип) совсем не означает, что созданные им произведения будут правдиво воссоздавать действительность, ибо он может иметь о ней односторонние или даже ложные представления. В то же время более правдивым может оказаться отображение жизни с позиций тех или иных субъективных и нормативных идеалов (в рамках романтизма или классицизма, например), так как в конечном счете они отражают в себе не что иное, как ту же самую объективную действительность.

Но тем не менее мы все же условимся называть эти принципы принципами отражения, так как они хотя и не раскрывают, но все же самым непосредственным образом указывают на ту существенную особенность художественного отражения, которая заключается в его творчески-преобразующем характере. К сказанному следует добавить, что возможность «применения» тех или иных принципов отражения в художественном творчестве обуславливается не только субъективными особенностями идеала художника, но и объективными факторами: степенью зрелости человеческого общества, своеобразием его социального и исторического развития. Так, например, на ранних стадиях развития искусства в качестве доминирующего выступал нормативный принцип отражения (мы не рассматриваем здесь всякого рода наскальные живописные и скульптурные первобытные изображения, так как они имели чисто ритуальный смысл). Таковым было искусство, скажем, древней Греции до начала распада рабовладельческой демократии. Но уже в творчестве Еврипида начинает занимать доминирующее положение принцип ориентации искусства на действительность.[46]

Принцип же субъективности художественного отражения смог стать основополагающим в искусстве лишь с утверждением внесословной ценности человека в его противопоставленности среде, обстоятельствам.

Чтобы получить истинное представление о роли и месте принципов отражения в структуре метода художественного творчества, необходимо также прояснить и вопрос о соотношении их с функциями искусства, в частности вопрос о соотношении принципа объективности и познавательной функции. Принцип отражения, связанный с ориентацией искусства на действительность, исследователи нередко отождествляют с познавательной его функцией и в соответствии с этим считают, что целью каждого художника, отображающего сущее, а не должное, является познание действительности. Далее, ввиду того, что познавательная функция является доминирующей в реалистическом искусстве, делают естественный, казалось бы, вывод о реалистических тенденциях, элементах в творчестве любого художника ранних эпох в том случае, если он ориентируется на отображение действительного, реального, и более того, считают реалистическими те или иные произведения, в которых эта

[46] Разумеется, все сказанное не имеет оценочного характера: как известно, нормативное искусство по своим эстетическим достоинствам может быть выше искусства, ориентирующегося на действительность.

lib.pushkinskijdom.ru

ориентация наиболее явно выражена. В такого рода суждениях верно только то, что в реалистическом искусстве доминирующей является познавательная функция. Что же касается принципа ориентации художника на действительность, то он на ранних этапах развития искусства еще не был так тесно, органично связан с познавательной целью, как в новое и новейшее время. И в античную эпоху, и в период средневековья вопрос об истинности или неистинности познания искусством действительности ставился в конечном счете лишь в связи с вопросом о роли его в нравственной, религиозной, политической жизни государства. Познавательное значение искусства в эстетических концепциях, скажем, Августина Блаженного или такого представителя раннего средневековья, как Фома Аквинский, сводилось к постижению художником божественной идеи, т. е., по существу, к художественному воплощению известных церковных догм. Обращение же писателей Возрождения к изображению реальной действительности, так же как и античных художников эпохи распада рабовладельческих полисов, вызывалось не стремлением исследовать, познавать жизнь, а борьбой за освобождение искусства от его, как бы мы сейчас сказали, односторонней идеологизации. Это была борьба за превращение искусства из средства воспитания, поучения в источник наслаждения, или за приземленность его, а также за утверждение в нем иных, чем ранее, демократических общественных и эстетических идеалов. Писатели Ренессанса в противовес утверждаемой церковью красоте божественных начал жизни признают эстетически ценным реальную действительность в ее живых, конкретно-чувственных формах. В дальнейшем вопрос об «истинности искусства» у наиболее глубоко мыслящих деятелей Возрождения теснейшим образом связывается и с воспитательной его ролью. Интересно в этом смысле наблюдение В. В. Сиповского, отметившего, что тяготение к «реализму» в русском романе и в повести даже в XVIII веке было вызвано «стремлением обставить нравоучение так, чтобы оно доказывалось фактами более вероятными» — отсюда тенденция придать роману или повести «более достоверности, правдоподобия».[47]

И только по мере развития буржуазных отношений, когда «люди приходят, наконец, к необходимости взглянуть трезвыми глазами на свое жизненное положение и свои взаимные отношения»,[48] и в особенности в XVIII веке, начинает постепенно на практике утверждаться познавательное значение литературы, которое в 30-х годах XIX века для русской литературы осознается окончательно как основное ее значение.

Выявление в структуре метода принципов отражения позволяет нам также получить объективное представление и о «механизме» взаимосвязи его с жанрами.

То, что мы называем субъективным и объективным при рассмотрении принципов отражения, не тождественно с теми понятиями «субъективного» и «объективного», посредством которых мы определяем роды литературы, ибо в первом случае эти понятия указывают на сущность художественного творчества, а во втором — на формы, в которых оно находит свое выражение. Поэтому ориентация художника на объективное отображение жизни может быть реализована не только в эпических, но и в лирических жанрах, так же как ориентация на субъективное отражение жизни — не только в лирических, но и эпических.

И тем не менее стремление художника изображать жизнь такой, какая она есть, с наибольшей полнотой может быть воплощено все же в таких жанрах, природа которых наиболее соответствует этому стрем-

[47] В. В. Сиповский. Из истории русского романа и повести. СПб., 1903, стр. IV.

[48] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. IV, стр. 427.

lib.pushkinskijdom.ru

лению, т. е. в различных формах эпоса, требующих от писателя воссоздания действительности как нечто отдельно и независимо от него существующего. Если же художник ставит перед собой цель изображать не сущее, а должное, то для него естественнее всего обращение к жанрам драматическим, в которых субъективное выступает в форме объективного. И, наконец, для писателя, ориентирующегося на субъективное воссоздание жизни, наиболее органичны те жанры, в которых «подражающий» остается самим собой, «не изменяя своего лица», т. е. лирические. Поэтому вполне закономерно, что в классицизме, в основе которого лежит принцип нормативного отражения жизни, наибольшее значение приобретают формы драматические, в творчестве романтиков — лирические и лиро-эпические, в рамках натурализма и реализма — эпические.

Разумеется, у представителей классицизма нередко возникала необходимость не только изображать должное, но и, например, воспевать сущее (достойное воспевания), при этом они прибегали к лирическим жанрам (оде, например). Романтики же (особенно в критической стороне своего творчества) зачастую ориентировались и на объективное отображение жизни, обращаясь при этом к эпическим формам. К жанрам романа и повести они прибегали и при воссоздании исторического прошлого. Для художника-реалиста вполне естественно обращение не только к эпическим, но и лирическим, и драматическим формам воссоздания жизни. Но тем не менее существенное, «сокровенное», показательное для реализма с наибольшей полнотой находит свое выражение в эпосе, для романтизма — в лирике, для классицизма — в драме.

* * *

Итак, можно сказать, что рассмотренные нами принципы еще не дают полного представления о методе художника. Понятие «метод» начинает приобретать уже более или менее конкретные очертания лишь при анализе принципов отбора художником тех или иных жизненных явлений, определяемых стоящими перед ним целями, особенностями его эстетического идеала и мировоззрения. При этом проясняется уже не только общий характер, но и в каком-то отношении сама сущность творческой деятельности художника: с одной стороны, намечается общая направленность эстетической оценки им действительности, а с другой, — создаются предпосылки для ее обобщения. Самым непосредственным образом принципы отбора связаны и с принципами отражения, указывая и определяя сферу приложения творческих сил художника. Все компоненты структуры метода таким образом выступают в своем единстве и взаимосвязи.

Можно сказать, что принципы отбора — это принципы дифференциации единого специфического предмета искусства. Как известно, внимание представителей разных художественных направлений может быть направлено на различные сферы действительности. Предметом искусства может быть и «внутренняя жизнь души», и социальные отношения. художника может заинтересовать и область патологических извращений человеческой жизни, и сфера отвлеченных идей, стремление «бесконечно утонченной материи» к некому духовному началу (Кандинский), и мир вещей, окружающий человека. Можно назвать и другие проявления. модификации единого предмета искусства, но они уже достаточно обстоятельно описаны в науке при исследовании содержательной стороны конкретных художественных произведений в тот или иной исторический период. Для решения поставленной нами задачи важнее обратить внимание на общие, типологические особенности предмета искусства, определить основные принципы, регулирующие направленность отбора ху-

lib.pushkinskijdom.ru

дожником тех или иных явлений действительности. Причем необходимым условием такой типологии, обеспечивающим внутреннее единство структуры метода, должна быть соотнесенность этих принципов с намеченными ранее принципами художественного отражения.

Рассматривая самые различные модификации предмета искусства в художественных произведениях разных эпох, школ и направлений, нетрудно заметить, что все они сводятся по существу к трем основным, общим формам, что отношение художника к действительности как к предмету его деятельности может быть выражено тремя регулятивными принципами. Суть первого из них заключается в преимущественной ориентации художника на изображение внутренней, «скрытой» жизни человеческой личности, ее субъективного мира. Суть второго — в ориентации художника на сферу социальных отношений, общественной жизни личности. В соответствии же с третьим — внимание творца направлено преимущественно на исследование и отображение сферы идей, выступающих при этом как нечто объективированное по своей форме и относительно самостоятельное по сущности. В зависимости от особенностей мировоззрения художника и его эстетического идеала эти три принципа приобретают более конкретную направленность, «организуя» романтическую, натуралистическую, реалистическую, классицистическую, символистскую и тому подобные модификации предмета искусства.[49] Во избежание возможных недоразумений сразу оговоримся, что безусловно в любом произведении предмет искусства всегда выступает сразу в трех своих типологических разновидностях. Предложенная схема и не отрицает этого и служит лишь указанием на доминирующие модификации этого предмета, на то, какая именно из областей действительности избирается художником как наиболее ценная, достойная быть им воссозданной. Конечно, в произведении художника-сентименталиста, например, отражается не только «жизнь души и сердца» героя, а и та общественная жизнь, в которую он так или иначе оказывается включенным, но в центре произведения все же остается история его переживаний, исследование его рефлексии по поводу тех или иных событий. Так, социальная основа событий, изложенных в исторической повести Карамзина «Наталья, боярская дочь», служит по сути дела лишь канвой для раскрытия интимных любовных отношений героев. В другой его повести «Юлия» Карамзина опять-таки интересует не реальный социальный конфликт между обществом и героиней (художник лишь намечает его), а вызванная этим конфликтом эмоционально-нравственная рефлексия героини.

Сходное можно показать и на примере романтического произведения. Несмотря на то, что в основе изображенных Марлинским в повести «Испытание» событий лежит вполне реальный социальный конфликт, автор воссоздает его прежде всего как конфликт идейно-политический. Впрочем, то, что у каждого из дореалистических художественных направлений был свой предмет, вероятно, и не нуждается в особом доказательстве. Гораздо важнее выяснить, правомочно ли говорить об особом предмете реалистического искусства. Так, например, некоторые исследователи склонны выделять из единого предмета искусства наряду с романтическим и реалистический, считая, что «предметно-тематической основой романтических произведений» является «духовная сфера человеческой деятельности, человеческая личность как воплощение разумно-творческой энергии природы»,[50] а «в реалистическом творчестве находит художественное... воспроизведение прежде всего социальная сторона

[49] Об особенностях предмета романтического и реалистического искусства см. в статье Е. Н. Купреяновой «Историко-литературный процесс как научное понятие» (в кн.: Историко-литературный процесс. Изд. «Наука», Л., 1974, стр. 39—40).

[50] А. А. Гаджиев. Романтизм и реализм. Баку, 1972, стр. 30.

lib.pushkinskijdom.ru

человеческой деятельности». При этом подчеркивается, что реалисты также «воспроизводят духовную жизнь личности», но, в отличие от романтиков, «в непосредственной соотнесенности с ее материальным положением, показывают эту жизнь в свете прямого, непосредственного действия социальных отношений. Поэтому, когда писатель ослабляет исторически конкретную материальную обусловленность чувств и переживаний героя, произведение приобретает романтические черты».[51] Оставляя в стороне прямолинейность последней части суждения исследователя, обратим внимание на то, что автор в своих выводах характеризует уже не столько предмет, сколько сущность художественных направлений. Говоря о том, что романтики рассматривают личность как «выражение разумно-творческой энергии природы», а реалисты социально детерминируют ее, он указывает не столько на то, *что* изображают художники, сколько на то, *как* они изображают. Что же касается собственно предмета искусства, то говорить о его особой модификации в отношении к реалистическому искусству можно лишь с большой осторожностью, ввиду того, что для реализма, как верно отмечает исследователь, «не та или иная *частная* сфера явлений действительности, а вся сложная и многослойная действительность в целом является основой эстетического, в широком смысле слова».[52] Правда, суждение это верно лишь в тех случаях, когда речь идет о зрелых формах реализма. На ранних стадиях его развития мы еще можем наблюдать иерархически-ценностное отношение к различным сферам действительности. Так, даже в литературе натуральной школы долгое время наиболее достойным воссоздания считалась сфера социальных отношений. Более того, в зависимости от тех задач, которые ставило общество перед литературой, предмет реалистического творчества «сужался» и в новейшее время, в литературе социалистического реализма. Поэтому говорить о специфическом предмете реалистической литературы можно лишь рассматривая его в рамках исторически конкретных стадий развития, помня о том, что в принципе односторонность предмета в реализме как бы снимается: им становится вся действительность, взятая в отношении к человеку.

Каждый из означенных принципов отбора хотя и соотносим, но не связан непосредственно с тем или иным определенным принципом отражения. Художник, стремящийся быть верным действительности, хотя и избирает обычно предметом своей деятельности сферу социальных отношений, зачастую обращается и к отображению «внутренней жизни личности», и, напротив, принцип нормативного воссоздания жизни может сочетаться с усиленным интересом творца к классовым, производственным, бытовым и прочим отношениям между людьми. Такое свободное соотношение принципов отражения и отбора, с одной стороны, становится фактором, обусловливающим многообразие методов искусства, ибо каждое новое их сочетание дает новую модификацию творческого метода, а с другой, — может явиться одной из причин его внутренней противоречивости. Противоречивость может возникнуть и превратиться даже в глубокое противоречие в том случае, например, когда обостренный интерес художника к социальной проблематике сочетается у него с сильно развитой субъективностью в отображении действительности. Подобное же противоречие может возникнуть и в творчестве художника, ориентирующегося на объективное воссоздание жизни и ограничившего предмет своей деятельности лишь сферой внутренних переживаний и чувств личности («Хозяйка» Достоевского, например).

Хотя рассмотрение принципов отбора и конкретизирует в какой-то мере понятие «метод художественного творчества», оно еще, как мы

[51] Там же, стр. 134, 33.

[52] Г. М. Фридлендер. Поэтика русского реализма. Изд «Наука», Л., 1971, стр. 27.

lib.pushkinskijdom.ru

видим, не дает полного представления о его сущности. Приблизиться к ней позволяет исследование принципов оценки художником отображаемых им явлений действительности. Правда, останавливаясь на отображении тех или иных сторон жизни, художник уже их таким образом оценивает, как более или менее достойные воссоздания. И в этом находит свое выражение единство всех структурообразующих компонентов метода, единство всех сторон творческого процесса. Но при отборе раскрывается не сущность, а лишь общее направление эстетической оценки.

Особенности ценностных, в том числе и эстетических, ориентаций художников на действительность, которые мы находим в произведениях самых различных эпох, направлений и школ, с большей или меньшей полнотой описаны и проанализированы в историях искусств и литературы. Но для нас в данном случае опять-таки важно выявить не конкретно-исторические формы этих ориентаций, а их общие исторически повторяющиеся разновидности.

Принципы оценки, так же как и принципы отражения, определяются особенностями эстетического идеала художника, но если вторые указывают на своеобразие отношения идеала к действительности, то первые — на его сущность. Не вдаваясь в рассмотрение структуры эстетического идеала и его взаимоотношений с социально-политическим, нравственным и тому подобными общественными идеалами, укажем лишь на его органичную внутреннюю взаимосвязь с ними и на то, что основой его является «определенная концепция личности».[53]

При анализе бытующих философских и эстетических концепций личности выявляется три основные характерные тенденции. Одна из них, как известно, проявляется в том, что личность рассматривается вне зависимости ее от объективных факторов развития действительности, как некая самостоятельная «законсервированная в себе» сущность. Нравственный, социальный, политический идеалы при этом нередко выступают в формах крайнего индивидуализма. Объективный критерий прекрасного выводится из особенностей «природы» личности.

Суть другой тенденции — в пониманип личпости как инобытия, физического, телесного воплощения неких божественных, идеальных начал. К сфере этих надвечных, стоящих над миром идей и обращен в этом случае идеал художника.

Третьей — в поисках смысла бытия и познания сущности человека в особенностях окружающей его жизни, ее обычаев, нравов, взаимоотношений между людьми, их общественной деятельности.

Для удобства обозначим принципы, регулирующие и определяющие характер ценностных орпентаций художника на действительность, как антропологический, трансцендентный и социальный.[54]

Конечно, мы лишь условно выделяем эти три тенденции в познании и оценке мира и человека — в чистом виде они проявляли себя довольно редко (так, например, в творчестве Достоевского можно найти проявление и антропологической, и трапсцендентной, и социальной оценки. В произведеппях Тургенева также паряду с социально-историческим принципом характеристики персонажей присутствует и сильно развитый элемент антропологизма и т. д.). Но тем не менее, выступая в различных формах, они позволяют определить нам доминанту ценностных ориентаций в творчестве того или иного художника.

Так, безусловно, в творчестве названных выше художников доминирующим будет принцип социально-исторической оценки, а не антро-

[53] Марксистско-ленинская эстетика, стр. 89.

[54] Понятие «антропологический» и «социальный» использует для обозначения основных структурных принципов эстетического идеала Ю. Г. Нигматуллина в своей работе «Национальное своеобразие эстетического идеала» (Казань, 1970), но в ином смысле, чем в нашей работе.

lib.pushkinskijdom.ru

пологической и трансцендентной. Более того, и антропологический, и трансцендентный элементы в характеристиках их героев и конфликтов имеют совершенно иную окраску, чем в произведениях, скажем, сентименталистов или классицистов, где эти элементы доминируют.

На уровне рассмотрения принципов оценки мы можем уже говорить и о качественной определенности того или иного метода художественного творчества. Причем соотнесенность их с принципами отражения и отбора опять-таки позволяет нам увидеть как основу многообразия методов, так и причины их внутренней противоречивости.

Безусловно, в творчестве того или иного художника сочетание структурных принципов, образующих метод, может быть самым различным. Но тем не менее искусство, являясь одной из форм общественной деятельности (всегда целеполагающей) и подчиняясь ее общим закономерностям, в своем стремлении к цели (выступающей как его функция) всегда стремится избежать противоречивости в использовании способов и средств для достижения ее. Таким образом, всякий раз определенные функции искусства, повторяющиеся в его истории, устанавливают определенное соотношение и структурных принципов метода художественного творчества. И в этом смысле мы можем говорить о методе целого художественного направления, возникающего в тот или иной период развития искусства, о методе романтизма, классицизма, или натурализма.

Для романтизма, например, наиболее естественным оказывается соотношение принципа субъективного отражения с ориентацией на изображение духовной жизни личности и антропологических по характеру ценностных ориентаций, для натурализма — сочетание принципа объективного отражения с ориентацией на воссоздание общественных отношений и антропологической оценкой. Правда, следует заметить, что и при более свободном сочетании указанных компонентов метода его качественная определенность может сохраняться. Так, метод романтизма сохраняет свою определенность и при соподчинении субъективного отражения и принципа трансцендентной оценки. Но опять-таки число подобных сочетаний весьма ограничено. При ориентации художника-романтика на изображение сферы всякого рода отвлеченных идей и трансцендентной оценке действительности он вынужден будет (дабы избежать глубоких противоречий в своем творчестве) отказаться от последовательного применения принципа субъективного отражения действительности и, в конечном счете, выйти за рамки своего метода.

Можно сказать, что для сохранения качественной определенности метода необходимо строгое соответствие хотя бы двух из рассмотренных принципов. Правда, здесь следует заметить, что во многом определенность метода зависит и от степени зрелости как самого предмета искусства, так и мировоззрения художника. Так, для развитых форм реализма вполне достаточно соответствия двух принципов: отражения и оценки. Для сохранения определенности реализма как метода на ранних стадиях развития искусства необходима была строгая соотнесенность этих принципов и с ориентацией на воссоздание общественных отношений. Объясняется это тем, что до известного времени, на ранних стадиях развития общества, художник не осознавал еще социальной детерминированности характера личности, и поэтому при воссоздании ее «внутреннего мира» он с необходимостью должен был бы стать на путь субъективного отражения действительности.

Но и при строгой однородности указанных принципов в методе художника могут возникать глубокие противоречия в процессе практической реализации замысла. Речь здесь идет о применении адекватных или неадекватных методу принципов художественного обобщения, которым как бы завершается «идеальная часть» творческого процесса и подготавливаются основы для материализации его результатов.

lib.pushkinskijdom.ru

Нередко в нашей научной литературе говорят о таких формах обобщения, как типизация и обобщающая идеализация, полагая, что дают представление о понятиях одного и того же логического ряда.

На самом же деле, в том случае, когда мы говорим об идеализации (романтической или какой другой), мы говорим не о форме художественного обобщения в собственном смысле, а об особенностях нормативного или субъективного принципов отражения. Конечно, и в самом принципе отражения заключен уже момент обобщения, так же как и в принципах отбора и оценки, и в этом, как уже выше говорилось, проявляется внутреннее единство всех компонентов метода художественного творчества. Но все же понятие «идеализация» в большей мере раскрывает сущность принципа отражения, чем обобщения. Суть же обобщения выявляется при рассмотрении характера соотношения общего (идеи) и единичного (формы), которое в свое время было намечено еще Гегелем.

Речь здесь идет о символическом, романтическом (ассоциативном) и классическом (адекватном жизнеподобном) типах формообразования. Если использовать образное определение Гегелем символической формы как «абстрактной определенности», характеризующей соотнесенность всеобщего значения идеи и образа, ее выражающего: «лев символизирует силу», — то в отношении искусства классического можно сказать, что лев здесь выступает как собственно лев и как одно из проявлений силы; в отношении же форм романтических (ассоциативных) — лев есть образ, который, указывая на одно из проявлений силы (как явления всеобщего и субстанциального, не могущего «в качестве такового свободно развернуться, получить адекватное оформление до тех пор, пока оно остается замкнутым» в той или иной конкретно-чувственной форме), возбуждает в нас, посредством ассоциации, представления и размышления о субстанциальных свойствах силы и богатстве ее проявлений.

Принципы обобщения, как можно заметить, указывают и на особенности структуры художественной образности, которая может быть или адекватной формам действительности, или условной в своей абстрактности, или выступать как деформация жизнеподобных форм. Структура этой образности может быть выявлена при рассмотрении «различия и борьбы между *значением* и его *обликом*» [55] и возможных способов преодоления этого различия.

Разумеется, в литературе, как и в других видах подражательных искусств (за исключением некоторых модернистских, совершенно отвлеченных от действительности направлений), невозможно существование каких-либо «чистых» романтических (ассоциативных), классических (адекватных) или символических форм. В любом литературном произведении необходимо присутствуют и символика, и ассоциативность, и адекватные формы выражения. Но при всем этом какой-то один из принципов формообразования может оказаться ведущим, доминирующим, не столько в смысле внешнего устранения и подавления других, скажем, символическими или романтическими формами — классических, сколько в смысле внутренней подчиненности одной образной системы другой. Например, классические, адекватные формы художественного изображения могут оказаться подчиненными символической образной системе, как в некоторых рассказах и повестях В. Гаршина, Л. Андреева, А. Ремизова, или ассоциативной, как в повестях В. Катаева «Трава забвения», «Кубик».

Необходимо также сказать здесь и о принципах, определяющих композиционно-сюжетные особенности художественной структуры произведений, особенности, свойственные тем или иным методам художествен-

[55] Гегель, Сочинения, т. XII, М., 1938, стр. 341.

lib.pushkinskijdom.ru

ного творчества. Эти особенности различным образом проявляются в разных жанрах и родах литературы, и это естественно, так как один и тот же метод неодинаково проявляет себя в них. Одни принципы его воплощаются полнее в одних жанрах, другие — в других. Не имея возможности в данной статье установить характер соотношения метода в плане его изобразительно-выразительных возможностей со всеми родами, остановим свое внимание на одном из них — эпическом.

Как известно, основным свойством эпической поэзии является воссоздание жизни в объективированной форме. Но в одном случае, «ради объективности целого поэт, как субъект», может «отступить перед объектом и в нем исчезнуть», он оказывается как бы «всецело погруженным в мир, который он раскрывает перед нашим взором», «произведение поется как бы само и выступает самостоятельно без автора во главе» (Гегель). Такой тип повествования условно можно назвать презентативным (от латинского praesentatio — представление), ибо в нем автор как бы представляет нам то, что совершается якобы независимо от него. К нему относятся произведения с так называемым «эпическим», или «экстенсивным», сюжетом, представляющим собой цепь последовательно развертывающихся происшествий, объединенных мотивом поиска, испытания, путешествия и т. д. Данный тип структуры характерен обычно для «традиционно-эпических» романов и повестей, в которых воссоздаются романтические и героические характеры, изображаются «идеальные» чувства и сильные страсти. Сюда же относятся приключенческие, детективные, а также сатирические произведения, в том случае, если они строятся на традиционно-эпическом, приключенческом сюжете.

В другом случае художник нарушает условия, предъявляемые Гегелем к традиционному эпосу: «не... вступать ни в какую безусловно субъективную связь» с изображаемым «ни с точки зрения самого сюжета, ни с точки зрения рассказа». Не вмешиваясь в объективный ход событий и давая им развиваться как бы самим по себе, он вступает с изображаемым в «безусловно субъективную связь с точки зрения рассказа», выступает уже не как объективный, а как субъективный рассказчик, иногда косвенно (например, посредством приемов семантической экспрессивности или интонационно-синтаксического строя речи), а чаще откровенно, но всегда определенно высказывает свое отношение к изображаемому. Такой тип эпоса мы назовем экспозитивным (от латинского expositio — объяснение, изложение). К нему относятся так называемые «описательные» повесть и роман (роман-хроника). Этот тип структуры характерен в основном для произведений, в которых исследуется нравственное или социально-экономическое состояние среды, социально-психологическое, нравственное состояние характеров, взятых в их субъективной или объективной стороне. В качестве примера можно назвать повести Григоровича («Деревня»), Лескова («Очарованный странник», «Житие одной бабы»), Чехова («Степь»), Горького («Лето», «Городок Окуров»), современные «описательные» произведения В. Солоухина, В. Овечкина, В. Белова, В. Астафьева и др.

В-третьих, повествователь может, сохраняя роль объективного рассказчика, вступить с изображаемым «в безусловно субъективную связь... с точки зрения сюжета». В этом случае факты действительности, по видом объективности, предстанут перед нами в переосмысленной, преображенной форме, выступая как средство, как «строительный материал» для выражения тех или иных (истинных или ложных) представлений автора и означая уже не только то, что они значат на самом деле, но и нечто большее (двуплановость сюжета). Такой тип повествования назовем трансформативным (от латинского transformatio — преобразовывать) Повествование этого типа с «органическим», «концентрическим» сюжетом, вытекающим из самой «сути дела», получило развитие по преиму-

lib.pushkinskijdom.ru

ществу в реалистической литературе и складывается в основном при воссоздании художником характера взаимоотношений между личностью и обществом или между отдельными людьми, при отображении всякого рода нравственных, социальных, идеологических и тому подобных конфликтов. В качестве примера можно назвать «Капитанскую дочку» Пушкина, «Вешние воды», «Отцы и дети» Тургенева, «Казаки» Толстого, «Мать» Горького, и многие другие произведения, в которых отношение автора к изображаемому выявляет себя по преимуществу не открыто, как в «описательных» повестях и романах, а через сюжет, выступающий при этом как «концепция действительности» художника.

Указанные принципы обобщения, формообразования и повествования хотя и соответствуют определенным принципам отражения, отбора и оценки, также не находятся в строгом соподчинении с ними. Так, при объективном отражении действительности художник может реализовать свои замыслы посредством и презентативного, и экспозитивного, и трансформативного повествования, прибегнув при этом и к адекватному, и к ассоциативному, и к символическому способам формообразования. Так, например, в произведениях таких представителей социалистического реализма, как В. Астафьев («Пастух и пастушка») или Ч. Айтматов («Белый пароход»), широко используются ассоциативные и символические формы.

И в этом случае «свобода» соотношения, сочетания этих принципов с остальными дает простор для проявления многообразия индивидуальных методов художников, и в то же время часто является причиной противоречивости их творчества.

Но опять-таки при всем этом следует помнить, что «свобода» соотношения всех выявленных нами принципов весьма относительна; она возможна лишь постольку, поскольку противоречивость, порождаемая ею, не приводит к разрушению поэтической, художественной целостности искусства.

Поэтому все же чаще всего в творчестве большинства художников мы замечаем в большей или меньшей мере определенную соотносимость и соподчиненность всех принципов метода.

Органическая связь принципов обобщения и формообразования как бы сама ставит предел «свободе» художника и корректирует границы его творческого метода.

Так, художник-реалист, раскрывающий общее, закономерное в единичном, исторически-конкретном, прибегает преимущественно к адекватному способу формообразования, хотя ему, разумеется, не чужды и иные принципы формообразования, допустимые для него постольку, поскольку позволяют обнаруживать вполне определенное соответствие изображаемого с сущностными сторонами воссоздаваемой им действительности.

К сказанному необходимо добавить, что анализ структуры метода позволяет не только раскрыть причины противоречивости или своеобразия творческих принципов того или иного художника или группы художников, объединенных общностью проблематики и идейно-эстетических устремлений, не только очертить с определенностью границы метода, но и создать обоснованную, ясную в своей определенности его типологию. Так, например, анализ принципов отбора в рамках реалистического творчества указывает прямо на такие его типологические разновидности, как социологическая, психологическая и идеологическая. Как известно, некоторые теоретики к социологическому типу реализма относят произведения представителей натуральной школы, писателей-народников, к психологическому — Тургенева, Гончарова, Островского, Бунина и т. д. Создателей известной типологической концепции социологического и психологического течений в реализме часто упрекают в схематизме и

lib.pushkinskijdom.ru

указывают на внутреннюю противоречивость их заключений, и, надо сказать, по преимуществу справедливо. Дело в том, что они, во-первых, «нередко в своих типологических обобщениях» не совсем обоснованно «исходят из соотношения социального и психологического анализа» [56] в творчестве тех или иных художников, а во-вторых, так же необоснованно полагают, что писатель творит лишь в рамках какого-то одного из обозначенных ими течений. На самом же деле в творчестве всякого художника можно обнаружить зачастую не одну, а все три указанные выше разновидности реализма. Так, например, Герцен создает свои произведения в рамках и идеологического («С того берега», «Доктор Крупов»), и социологического («Сорока-воровка») течений. То же самое можно сказать и о Гоголе, Достоевском, Бунине и т. д.

Рассмотрение же принципов отражения (характера соотношения их в творчестве художника) дает нам основание говорить о «субъективном», «объективном» и «нормативном» реализме. Как уже говорилось выше, доминирующим в методе реализма является принцип объективного отражения действительности. Но в том или ином случае, в зависимости от особенностей эстетического идеала художника-реалиста и его целей, наряду с этим ведущим для него принципом, в значительной мере может получить развитие в его творчестве и другой — субъективный или нормативный. В таких случаях говорят о романтическом или дидактическом типах реализма.

Типологические разновидности реализма вычленяются и при исследовании характера соотношения в творчестве художника принципов оценки. Так, при явственно выраженной антропологической оценке изображаемых художником характеров (при доминировании оценки социальной) мы можем говорить об антропологической разновидности реализма (Гаршин, Тургенев, например), при акцентировании художником «вечных» начал жизни — о трансцендентном реализме (некоторые произведения Л. Андреева, А. Ремизова) и т. д. и т. п.

Разумеется, намеченные нами разновидности реализма несколько условны. Создание обстоятельной и строго научной типологии реализма (так же как и других методов) — дело будущего. Мы здесь стремились наметить лишь один из возможных путей систематизации художественных явлений.

---

[56] М. Б. Храпченко. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы, стр. 254.

lib.pushkinskijdom.ru

П. В. БЕКЕДИН

ЭПОПЕЯ: НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ГЕНЕЗИСА ЖАНРА[1]

Спустя несколько веков после расцвета и заката былевого эпоса на русской почве впервые в мире был создан новый жанр — современная эпопея. Своим возникновением этот жанр во многом обязан былинам, исторической песне, преданиям, богатой в жанровом отношении древнерусской литературе, а также завоеваниям изящной словесности нового времени.

Само собой разумеется, что эпопея толстовского типа могла появиться *только после* того, как роман окончательно утвердился в отечественной литературе и достиг больших успехов в художественном познании мира и человека, не раньше. Вполне естественно, что в жанровое новообразование органично вошли (конечно, в переиначенном виде) некоторые романические элементы. Причем количество их весьма значительно, и они столь заметны, что дают основания ряду ученых рассматривать «Войну и мир» или «Тихий Дон» как специфическую, редко встречающуюся разновидность романа, а не как образцы нового, самого молодого, литературного жанра. Вопрос о романном начале в структуре современной эпопеи хорошо освещен в статьях и книгах А. В. Чичерина, И. К. Кузьмичева, Л. Ф. Ершова, П. И. Ивинского, В. М. Пискунова, Р. Р. Кузнецовой и других литературоведов. Целесообразно поэтому, говоря лишь о малоизученных или вовсе не затрагиваемых проблемах, связанных с генезисом эпопеи толстовского типа, опустить его.

В настоящей статье предпринята попытка проследить — хотя бы в самых общих чертах — длительный и многотрудный процесс формирования жанрового содержания национального извода эпопеи, накопления элементов ее жанровой формы. Поскольку общественно-историческая обусловленность появления «венца искусства» продемонстрирована нашими исследователями (особенно обстоятельно в работах П. П. Белова), основное внимание будет сосредоточено на художественно-эстетических, внутрилитературных предпосылках возникновения нового жанра, предыстория которого позволит понять его природу и, что не менее важно, оттенить отнюдь не романное его происхождение.

1

Выражение «конец эпоса», довольно часто мелькающее в работах фольклористов и литературоведов, не передает сущности того процесса, который происходил в устном народном творчестве несколько столетий тому назад. Ибо эпос, в течение многих веков удовлетворявший эстетическую потребность народа, не мог бесследно кануть в прошлое. Он про-

[1] Данная статья была написана до получения письма в редакцию А. В. Чичерина «Что же такое роман-эпопея?» (см. настоящий номер, стр. 132—133), в котором ученый, отвечая на наш обзор «Современные советские исследования об эпопее» («Русская литература», 1976, № 1), резюмировал основные выводы своей моногра-

lib.pushkinskijdom.ru

длил свое существование в других (не былинных!) формах, дал не одно ответвление (некоторые из них можно выявить путем тщательного сравнительно-типологического анализа и в современной литературе). В. Я. Пропп не раз подчеркивал, что наступил «конец не эпоса, а старой былинной формы его».[2]

Художественная мысль народа, ищущая адекватных форм своего выражения, эволюционировала в направлении, которое с течением времени породило два неизвестных до тех пор жанра устного народного творчества — историческую песню (стихотворная форма) и исторические предания (прозаическая форма). Основанием для сближения этих двух разных фольклорных жанров, соприкасающихся с героическим эпосом, служит то обстоятельство, что в них, при всем различии, обнаруживается типологическая общность, позволяющая рассматривать их в русле единого процесса.[3] При рассмотрении вопросов, связанных с генезисом эпопеи, первостепенное значение приобретает корневое родство народной исторической прозы и поэзии (различиями между ними в данном случае можно пренебречь).

Как и исторические предания, историческая песня, начавшая слагаться, вероятно, в XIII веке, знаменовала собой новую ступень в развитии эпического искусства народа, исподволь не только подготавливала большие изменения в фольклоре, но и, как увидим, предвосхищала собой самостоятельную линию в литературном творчестве. Несмотря на то, что народная историческая поэзия не принадлежит к героическому эпосу, в ней вместе с тем сохранялась глубинная связь с эпической первоосновой, которую она, естественно, видоизменила, приспособив к законам жанра.

Из всего многообразия песен и преданий необходимо выделить особую группу, которая, на наш взгляд, сыграла первостепенную роль в формировании жанрового содержания будущей эпопеи:[4] национально-историческую. В ней отчетливо проступают, если можно так сказать, «родимые пятна» героического эпоса. Эта группа исторических песен и преданий удачно отнесена Г. Н. Поспеловым к «национально-исторической» группе жанров, куда входят, по мнению исследователя, «безымянные песни о подвигах, саги, былины, воинские повести, героические предания и легенды, воинские жития и т. п.». Определяя то общее, что позволяет выделить национально-историческую жанровую группу, Г. Н. Поспелов пишет: «...мы отличаем ее по общим, исторически *повторяющимся* особенностям *проблематики* относящихся к ней произведений. Эти особенности заключаются в том, что писатели, поэты, певцы, сказители интересуются в основном в социальной жизни своего времени или исторического прошлого *становлением всего национального общества,* происходящим или во внешних столкновениях с другими народностями и национальностями, или во внутренней борьбе между целыми общественными классами, между народными массами и государственной властью и т. п. В этом и заключается своеобразный жанровый аспект содержания в произведениях этой группы жанров. И это определяет особенности конфлик-

---

фии «Возникновение романа-эпопеи», опубликованной в 1958 году. Работая над упомянутой статьей-обзором, мы исходили из того, что роман и современная эпопея (такое определение нам представляется более предпочтительным) являются разными литературными жанрами, имеющими индивидуальную историю своего возникновения, становления и развития.

[2] В. Я. Пропп. Русский героический эпос. Изд. 2-е, испр., Гослитиздат, М. 1958, стр. 557.

[3] См.: В. К. Соколова. Русские исторические предания. Изд. «Наука», М., 1970, стр. 230 и сл.

[4] Разумеется, это никоим образом не означает, что «Тихий Дон» или какая-нибудь другая эпопея нового типа находится в непосредственной связи с названными фольклорными жанрами. Имеется в виду их типологическая соотносимость друг с другом, их *типологическая преемственность.*

lib.pushkinskijdom.ru

тов таких произведений: они строятся на политических коллизиях, а личные отношения («интриги») могут иметь в них лишь служебное и побочное значение».[5]

В искусстве русского народа — и в фольклоре и в литературе — героическое, так или иначе сопутствующее национально-исторической жанровой группе, всегда пользовалось особыми «льготами». В приверженности к героическому (в самых разных его формах) есть все основания усматривать жанровый аспект содержания как исторических преданий, песен, так и русской национальной эпопеи. Это не значит, что героико-патриотические мотивы являются монополией выделенной группы жанров: их можно встретить, скажем, и в произведениях лирического плана. Однако совершенно очевидно, что эпопея, и древняя, и современная, не существует вне героического, вне национально-исторической тематики, и это отличает ее от всех других жанровых форм, известных словесному искусству. Опыт отечественной литературы подтверждает это.

В самом деле, вряд ли кто-нибудь станет оспаривать народно-героический пафос таких произведений, как «Война и мир», «Тихий Дон», «Хождение по мукам» и «Василий Теркин». Не являются исключением и другие русские эпопеи: «Жизнь Клима Самгина», «Кому на Руси жить хорошо», «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!». Правда, их народно-героическая сущность специфична, выражена менее масштабно, более опосредованно.

То обстоятельство, что в центре грандиозного творения Горького оказалась «история пустой души», частенько смущает некоторых литературоведов. Вследствие того, что действительность дается в нем преимущественно через восприятие отрицательного героя, который постоянно занимается ее мысленным пересозданием, народно-героический пафос горьковского произведения *как бы* тускнеет: Клим Самгин, замыкаясь в своем индивидуалистическом мирке, стремится не замечать как раз народное и героическое в современной ему истории. Однако говорить о том, что автор решительно все «передоверил» человеку «средней стоимости», нельзя: изощренная корректировка Горького чувствуется на каждом шагу. «Мысль народная», просачиваясь сквозь препятствия, чинимые сознанием «защитника» личности, индивидуальности, буквально переполняет книгу: на ее страницах бесконечно спорят о народе, слово «народ», по-видимому, одно из самых частотных в ней. Большую идейно-художественную нагрузку несут массовые сцены (трагедия на Ходынском поле, подъем колокола, похороны Баумана, манифестация у Зимнего дворца и т. д.), определяющие жанровый аспект содержания. Кроме того, писатель рассчитывал и на проницательного читателя, который сумеет все поставить на свои места, докопаться до подлинной — антисамгинской! — исторической значимости изображаемого. «Жизнь Клима Самгина», говорил И. Груздев, «в форме „доказательства от противного“ является утверждением того же пафоса, носителем которого был Горький в продолжение всей своей огромной деятельности».[6] Словом, сюжетно-композиционные особенности горьковского произведения близки основам жанрового содержания эпопеи толстовского типа, ее внутренней структуре. «Жизнь Клима Самгина» свидетельствует о том, что современная эпопея так же многолика, как и роман.

Оттого, что «Евгений Онегин» является романом в стихах, пушкинское произведение не перестало быть *романом,* хотя это привходящее обстоятельство наложило на его художественную форму ощутимый отпечаток. Аналогично обстоит дело и со стихотворной разновидностью эпопеи.

---

[5] Г. Н. Поспелов. Проблемы исторического развития литературы. Изд. «Просвещение», М., 1972, стр. 171, 174—175.

[6] Илья Груздев. Горький и массы. «Звезда», 1936, № 8, стр. 288.

lib.pushkinskijdom.ru

В упомянутых сочинениях Некрасова и Маяковского налицо эпопейная «закваска»: поэты воссоздают (разумеется, по-разному) «эпическое состояние мира», обусловленное различными этапами русского революционно-освободительного движения. «Кому на Руси жить хорошо», «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!» оплодотворены высшей формой «мысли народной» — революционной, которая «кроит» жанр этих величественных созданий; революционное выступает в них как ярчайшее проявление народно-героического духа.

Из сказанного о произведениях, жанровая принадлежность которых по тем или иным причинам остается дискуссионной, тоже напрашивается вывод, что эпопейное и героическое «идут в одной упряжке»:[7] где первое, там и второе, — но героическое присуще не одному только эпическому жанру.

Вернемся, однако, к рассмотрению начальных звеньев генезиса современной эпопеи.

Исторические песни и предания, характеризующиеся народно-героическим пафосом, можно подразделить на две разновидности: военно-историческую и историко-революционную. Первая из них окажет большое влияние на процесс кристаллизации русской национальной эпопеи; вторая подгруппа, не менее обширная и значительная, проделавшая путь от песен о «вольных людях» до подлинно революционных песен, заявит о себе во всю силу накануне вступления эпопеи в следующий этап своего развития, который падает на советский период.[8] Вместе с тем названные подгруппы исторических песен нельзя обособлять, ибо между ними происходило постоянное взаимодействие, взаимообогащение, что особенно характерно для более позднего периода развития песенно-исторического жанра.

Некоторые черты песен, затрагивающих военную или революционную тематику, свидетельствуют о том, что их родословная «пересекается» с родословной эпопеи нового времени. Более того, есть основания утверждать, что эти разные жанры (один из них — фольклорный, другой — литературный) образует единое генеалогическое дерево. В известном смысле историческую песню можно рассматривать как предтечу нового жанра, рождение которого в русской литературе связано прежде всего с именем Толстого, ибо в ней были заложены большие потенциальные возможности, полностью реализовавшиеся лишь в литературе XIX века. По верному замечанию одного из исследователей, «принципы отражения действительности, лежащие в основе исторической песни, могут быть использованы в фольклоре далеко не в полной мере».[9] Вероятно, поэтому и произошла трансформация устного эпического творчества народа; затухание традиционных его форм и появление новых, отвечающих духу времени, приблизили создание исторической эпопеи в интенсивно развивающейся литературе, взаимодействующей с фольклором. Однако литературе предстоял еще долгий и тернистый путь, прежде чем появился эквивалент, отдаленно похожий на народный по своему величию и совершенству.

Историческая песня, наряду с другими фольклорными и литературными жанрами, как бы «работала» на будущую эпопею, что, естественно, не ущемляет ее самостоятельности и художественной значимости. Неис-

---

[7] Произведения — даже классические! — начисто лишенные героического начала («Сага о Форсайтах» Д. Голсуорси, например), не могут быть отнесены к жанру эпопеи.

[8] См.: П. В. Бекедин. Об одной жанровой особенности «Тихого Дона». В кн.: Творчество Михаила Шолохова. Статьи, сообщения, библиография. Изд. «Наука», Л., 1975, стр. 114.

[9] Л. И. Емельянов. Некоторые вопросы генезиса исторической песни. В кн.: Историко-литературный сборник. Изд. АН СССР, М.—Л., 1957, стр. 89.

lib.pushkinskijdom.ru

черпанные ресурсы песенно-исторического жанра были реализованы историческим романом, повестью и, конечно, эпопеей. Конкретный анализ песен народно-героического характера позволит выявить некоторые их жанрово-типологические особенности, которым во многом обязана своим становлением современная (не гомеровского, а толстовского типа!) эпопея.

Одним из шедевров песенно-исторического жанра является песня XVI века «Взятие Казани», дошедшая до нас во множестве вариантов. В основе произведения лежит подлинный исторический факт — осада и взятие Казани в 1552 году Иваном IV, событие, которое имело большое общественно-политическое значение.

Начало песни указывает на место происходящих событий:

Середи было Казанского царства
Что стояли белокаменны палаты...[10]

Чаще всего историческая песня сюжетна; ее сюжет составляет то или иное происшествие в жизни народа, воссозданное как бы в редуцированном виде. Панорамное изображение отсутствует, что обусловлено спецификой песенного жанра; схватывается, как правило, только сгусток события, центр тяжести переносится на отношение народа к восстанавливаемым эпизодам истории. Однако находится место и для реальных подробностей, деталей, которые придают песне особый колорит и достоверность.

В этом произведении, например, рисуется картина отправления Ивана Грозного в поход. Описание похода сопровождается исторически верным указанием на движение войска князя московского, хотя и в неразвернутом виде: во «Взятии Казани» поется о том, что полки Ивана Грозного «подходили под Казанское царство за пятнадцать верст, Становились они подкопью под Булат-реку, Подходили под другую под реку под Казанку». Закономерное отсутствие громоздких батальных сцен (этого требует природа исторической песни) не снижает, однако, эпического звучания произведения в целом, ибо для него свойственна тенденция к *внутренней* масштабности, к наиболее полной обрисовке настроения сражающихся, самой атмосферы испытания крепости и стойкости народного духа. «Взятие Казани», как и другие произведения песенно-исторического жанра, не чуждается некоторых военно-бытовых деталей:

С черным порохом бочки закатали,
А и под гору их становили,
Подводили под Казанское царство,
Воску ярого свечу становили,
А другую ведь на поле в лагере.

В идейно-художественной концепции анализируемой песни немалую роль играют образы пушкарей, людей из народа. За ними стоит военная политика Ивана Грозного и ее восприятие простым людом. В эпизоде столкновения царя с «молодым канонером» передана мысль о народной смекалке, практичности и самообладании.

Движущей пружиной народно-героической песни является «мысль народная»: центральное событие соотнесено в художественном сознании сказителя со всей Московской Русью, ее будущим. О силе, прихотливости «мысли народной» косвенно свидетельствует и тот факт, что в некоторых песнях взятие Казани связывается не только с именем Ивана Грозного, но и с именем любимого народом Ермака, который якобы с казаками брал город.

Примечательно, что во «Взятии Казанского царства» (так иногда называют рассматриваемую песню) соблюдается известная временна́я по-

[10] Здесь и далее цитируется текст под № 47 (см.: Исторические песни XIII—XVI веков. Изд. АН СССР, М.—Л., 1960, стр. 90—91).

lib.pushkinskijdom.ru

следовательность в изложении происходивших событий: до похода — отправление в поход — поход — у Казани — подготовка бочек с порохом — гнев царя... Эта хронологическая последовательность, хотя и в весьма зачаточной, неразвернутой форме, выдерживается и дальше. Изображается взрыв пороховых бочек, вход победителя в город, где встречает его царица Елена, и т. д.

Песня имеет четкую развязку, что придает ей художественную цельность. Характерна также «эпилогичность» отдельных сюжетных линий произведения. Так, например, как бы дополнительно, за пределами художественного времени песни слушателю сообщается о дальнейшей судьбе Елены и гордого царя Симеона: царицу Иван IV «пожаловал И привел в крещеную веру, В монастырь царицу постригли», а с ее мужем жестоко расправился: «вынял ясны очи косицами».

Для исторических жанров, к которым относится и историческая песня, постепенно эволюционировавшая в сторону большей индивидуализации героев и конкретизации воссоздаваемых ситуаций, характерен специфический режим времени: реальное событие, лежащее в основе песни, осознается исполнителем — пусть и не всегда последовательно и строго — как всего лишь звено в живой цепи истории, которое нельзя абсолютизировать и вырывать из исторического контекста. В разбираемой песне сигналом «открытой» (говоря условно) структуры выступают две последние строки:

Что тогда-де Москва основалася,
И с тех пор великая слава.

Это — своеобразный «мостик» к последующим звеньям единой исторической цепи.

Песня допускает известные исторические погрешности, переосмысление отдельных деталей, фактов, что служит решению конкретной идейно-художественной задачи, стоящей перед сказителем. Вместе с тем элементы, привносимые народной фантазией, ни в коей мере не подрывают историчности песни, а наоборот, способствуют наиболее рельефному, максимальному выявлению подлинного (часто скрытого) смысла и значения воскрешаемых устным словом событий, запечатленных на скрижалях истории. Соединение народного документализма, имеющего формулу — «глазами очевидца», с идейно и художественно оправданными «добавлениями» является одной из особенностей исторической песни как жанра.

Источниками эпического во «Взятии Казанского царства» служат народно-героическая тема, национально-патриотический пафос, коллективное начало, потенциально стремящееся к выражению «мысли народной», введение исторических лиц, которые соотнесены с народными представлениями о добре и зле, основной конфликт, касающийся всех. Рядом специфических черт, затрагивающих как жанровое содержание, так и жанровую форму, к рассмотренному произведению приближаются многие другие песни, возникновение которых относится к разному времени, например: «Осада Риги», «Оборона Пскова от Стефана Батория», «Русское войско под Смоленском».

Историческая песня «Взятие Казани» еще не дает коллективного портрета народной массы, это — дело произведений более позднего периода, когда особое место займет солдатская песня, где изображение сражающихся масс будет преобладать. Чтобы обнаружить то общее, что сохранялось в исторической песне в качестве устойчивых жанровых признаков, чтобы увидеть и существенные различия, вызванные новыми условиями бытования песенно-исторического жанра и внутренними закономерностями его развития, целесообразно остановиться на произведении первой половины XVIII века «Солдаты и драгуны штурмуют крепость».

lib.pushkinskijdom.ru

Анализ его прольет дополнительный свет на формирование жанрового содержания будущей эпопеи.

«Поход к Азову» (встречается и такое название упомянутого произведения) — типичная солдатская песня. В основе ее, как и в основе «Взятия Казани», лежит подлинное историческое событие — захват крепости русскими в 1696 году (следует отметить, что в привлекаемый для анализа текст органически вошли элементы ранних сюжетов из песен Азовского цикла XVII века, однако наличие разновременных напластований не лишает поэтику произведения единства и сцементированности).

Главным героем «Похода...» — в этом заключается основное отличие этой песни от уже рассмотренной — является солдатская масса. В песне отчетливо слышится народная многоголосица, проступают черты коллективного портрета, что обусловлено наметившимся переломом в эволюции песенно-исторического жанра. Характерен зачин произведения, исполненный сочувствия к воинам:

Ах бедные головушки солдатские,
Как ни днем, ни ночью вам покою нет![11]

Далее певец сообщает, что «Со вечера солдатам приказ отдан был, Со полуночи солдаты ружья чистили, Ко белу свету солдаты во строю стоят». Картина, которая могла бы быть широкоформатной (что, в частности, и сделает литературная эпопея), нарисована предельно лаконично и носит несколько информационный характер. Подобное «укорачивание», как уже отмечалось, вообще свойственно исторической песне. Вместе с тем звенья воскрешаемого события, имевшего существенное значение для судьбы родной страны, не распадаются; они излагаются в последовательности, которой требуют художественное задание и правдоподобие. Жанровое содержание исторической песни, говоря условно, гораздо эпичнее, чем ее жанровая форма.

Завязка «Похода к Азову» — это традиционное обращение царя к князьям и боярам за советом. Знаменательно, что сказителем сознательно противопоставляется народное начало боярско-княжескому. Вот какова реакция знатных людей на вопрос государя о том, «как нам Азов-город взяти»: «Еще князья и бóяря промолчали», батюшка даже «прослезился». Тогда он взывает к «головушкам солдатским». Реакция совсем иная:

Как не ярые пчелушки зашумели,
Что взговорят солдаты и драгуны:
«Взять ли нам, не взять ли — белой грудью!»

Вопрос царя не мог остаться без ответа, причем отвечает не один человек, как это было в эпизоде с пушкарем во «Взятии Казанского царства», а вся солдатская масса, спаянная общей волей и единым порывом. Не разноголосицу слышит государь, голоса всех слились в один решительный и твердый глас. Уже до развязки ясно, что город будет покорен. «Мысль народная», выступающая важнейшим компонентом жанрового содержания исторической песни, проявляется здесь, во-первых, в том, что бояре и князья проверяются преданностью государю-батюшке, способностью и готовностью быть ему добрыми советчиками, и, во-вторых, в поэтизации роевого начала.

Несмотря на ослабленность фабулы, в произведении сохраняется определенная временна́я последовательность: солдаты накануне похода; обращение царя; настроение воинов перед боем; приступ и, наконец, желанная победа. Хронологичность зиждется здесь не на точном указании даты

[11] Здесь и далее цитируется текст под № 32 (см.: Исторические песни XVIII века. Изд. «Наука», Л., 1971, стр. 33).

lib.pushkinskijdom.ru

(есть и такие случаи, например в цикле песен о Северной войне), а на воспроизведении основных «узлов» изображаемого события в их взаимосвязи и взаимообусловленности. В песне «Поход к Азову» кульминация и развязка совпадают, что вполне естественно: певца прежде всего интересуют истоки победы, ее предыстория, а не то, чем дело кончилось.

В свете сказанного становится понятно, почему солдатские песни пользовались особым вниманием Льва Толстого.

Анализ двух песен народно-героического плана дает некоторое представление о типологии этой жанровой подгруппы. Однако нельзя спешить с выводами и сразу все проецировать на современную эпопею, которая бесспорно обладает многими из примет песенно-исторического жанра.[12] Непосредственной преемственности и прямого контакта между фольклорным и литературным жанром не было.

Теперь остановимся очень кратко на исторических преданиях, выделив из всего многообразия их большую группу, которую можно условно назвать народно-героической (по аналогии с песенным фольклором). Отличительной особенностью произведений этой группы является то, что в них налицо относительно развернутый, «протяженный» сюжет (как известно, характер последнего так или иначе выражает степень приближенности произведения к реальной действительности). В какой-то мере это способствовало тому, что в предании большее значение стала приобретать диалектика события, волнующего певца. Нередко предание разрасталось до эпической картины, приближаясь своими отдельными чертами к старому эпосу. В сравнительно разветвленном сюжете исторических преданий, обращающихся к героике минувших времен, нельзя не усматривать «зародыш» эпопейных батальных сцен. Характерным примером могут служить героические предания об обороне Рязани и ее разорении Батыем, которые имели богатырский, эпический характер.

В произведениях народной исторической прозы рассказывалось о прошлом, память о котором передавалась из уст в уста, причем временна́я дистанция сознательно подчеркивалась сказителем. Категория прошедшего времени имела в преданиях принципиальное значение: особую роль играл момент *воссоздания,* т. е. мысленного перенесения из одной эпохи в другую (без выступления в роли свидетеля изображаемого).

Предания народно-героического плана, следуя за историей, беря из нее то, что раскрывало дух народа, его красоту, силу, патриотические и национальные чувства, способствовали формированию нового жанрового содержания, носившему пока стихийный характер.

Обращение к произведениям древнерусской литературы, в которой наблюдались процессы, типологически соотносимые с явлениями в фольклоре, еще больше убеждает в этом. Конечно, не может быть полной идентичности двух художественных систем — устно-поэтической и литературной. Однако вполне возможны в чем-то сходные процессы (имеющие, правда, определенный хронологический сдвиг), тем более тогда, когда речь идет о ранних этапах развития эстетического сознания народа.

Имеются в виду такие произведения древнерусской литературы, как «Слово о полку Игореве», «Повесть о разорении Рязани Батыем», «Слово о погибели земли Русской», «Задонщина»... Их роднит ярко выраженный

---

[12] В этой связи уместно напомнить, что шолоховеды нередко сравнивают «Тихий Дон» с песней. Ю. Лукин, который настойчиво и последовательно проводит эту мысль, например, пишет: «„Тихий Дон“ с полным правом может быть назван эпической *песней* о донском казачестве. Притом не только потому, что в нем так очевидна стихия песни, но и потому, что все глубинное содержание его сродни народной песне о больших событиях в истории народа» (Юрий Лукин. Два портрета. А. С. Макаренко. М. А. Шолохов. Критико-биографические очерки. Изд. «Московский рабочий», [М.], 1975, стр. 242). Не объясняется ли отчасти это «наследственностью», «памятью» жанра?

lib.pushkinskijdom.ru

народно-героический пафос. Кроме того, названные произведения характеризуются известной жанровой «аморфностью», они, по мнению Д. С. Лихачева, «вырываются за пределы традиционных форм».[13] Однако бесспорной является их эпическая первооснова, очевидна и их связь с героическим эпосом.

Содержанием «Повести о разорении Рязани Батыем» послужило подлинное историческое событие: захват русского города татарским ханом в 1237 году. Как указывают многие исследователи, это произведение испытало заметное влияние со стороны народных преданий о борьбе с татарами, что отразилось на его поэтике.

«Повесть» начинается с сообщения о том, что «в двенадцатый год по перенесении чудотворного образа Николы из Корсуня пришел на Русскую землю безбожный царь Батый со множеством воинов татарских и стал станом на реке на Воронеже близ земли Рязанской».[14] Все дальнейшее повествование пронизано трагизмом, ибо народ и родная земля оказались в беде, на краю гибели. Конфликт подобного рода, создавая эпическую ситуацию, с особой силой проявляет возможности народного характера, главными чертами которого выступают героизм и патриотизм.

Примечательно, что действие «Повести» развивается стремительно; в ней сразу же намечается две сюжетные линии: центральная — линия князя Юрия Ингваревича Рязанского, который обращается за помощью к другим князьям, и побочная — линия князя Федора Юрьевича, посланного своим отцом к Батыю с дарами. Вторая линия находит продолжение в судьбе княгини Евпраксии, которая, узнав от Апоницы о смерти своего гордого и смелого мужа, «бросилась... из превысокого терема своего с сыном своим князем Иваном прямо на землю и разбилась до смерти».

После случившегося князь Рязанский «стал собирать воинство свое и расставлять полки», готовясь к сражению с «безбожным», «лживым и немилосердным» Батыем, на руку которому пришлась разобщенность русских князей («Князь великий Георгий Всеволодович Владимирский и сам не пошел и помощи не послал, задумав один сразиться с Батыем»). Не случайно поэтому в «Повести», как и в «Слове о полку Игореве», доминирующей стала идея объединения, сплочения разрозненных русских княжеств. Обращение князя Юрия Ингваревича к своей братии преисполнено патриотическим пафосом, решимостью биться до конца: «О государи мои и братия! Если из рук господних благое приняли, то и злое не потерпим ли? Лучше нам смертью славу вечную добыть, нежели во власти поганых быть. Вот я, брат ваш, вперед вас выпью чашу смертную за святые божии церкви, и за веру христианскую, и за отчину отца нашего великого князя Ингваря Святославича».

Наличие нескольких сюжетных линий способствует более широкому, так сказать стереоскопическому, изображению действительности, раздвигает географию произведения, активизирует роль художественного пространства, перенося действие то в одно, то в другое место. В самом деле, описание стана Батыя сменяется описанием обстановки в Рязани, изображение трагической смерти молодого князя — изображением княгини Евпраксии и Апоницы, и т. д. Подобная «чересполосица» свидетельствует о стремлении древнерусского автора дать полифоническую картину, охватить воссоздаваемое во всей его целостности и многомерности, включить моменты, не относящиеся, казалось бы, непосредственно к центральному событию, но обусловленные им. Нет необходимости говорить о том,

[13] Д. С. Лихачев. «Слово о полку Игореве» и процесс жанрообразования XI—XIII вв. В кн.: История жанров в русской литературе X—XVII вв. Изд. «Наука», Л., 1972, стр. 71 (ТОДРЛ, т. XXVII).

[14] Все выдержки из «Повести о разорении Рязани Батыем» даются по кн.: Художественная проза Киевской Руси XI—XIII веков. Гослитиздат, М., 1957, стр. 267—275 (перевод Д. С. Лихачева).

lib.pushkinskijdom.ru

какое большое значение приобретет этот принцип художественного обобщения в литературе нового времени, в частности в эпопее. То, что в исторической песне было едва уловимым, уже в литературных произведениях раннего периода проступило со всей очевидностью.

Неразрывно с этим связана другая жанрово-типологическая особенность анализируемой воинской повести: относительно большое количество героев. Наряду с главными (Юрий Ингваревич, Ингварь Ингваревич, Евпатий Коловрат, Батый) в повествование введены и второстепенные персонажи (многие из них только упоминаются). Причем здесь не простое разделение действующих лиц на положительных или отрицательных, а градация на основании их роли в развитии сюжета.

Битва рязанцев с Батыем — кульминация «Повести» — нарисована автором в значительной мере в традициях героического эпоса, поэтому бросается в глаза отсутствие детализации, недостаточная выявленность фактической стороны событий. Зато весьма широко использован гиперболический элемент: «...один рязанец бился с тысячей, а два с десятью тысячами». Эпическое звучание произведения достигает в сценах боя своей наивысшей точки. С чувством восхищения создатель произведения пишет о тех, кто, движимый патриотизмом, противостоял врагу, показывая пример храбрости, героизма и доблести: «...многие князья местные и воеводы крепкие и воинство: удальцы и резвецы, узорочье и воспитание рязанское — все равно умерли и единую чашу смертную испили. Ни один из них не повернул вспять, но все вместе полегли мертвые». Воспеванием народно-героического, а также некоторыми особенностями сюжета, обрисовки характеров «Повесть» близка к историческим песням и преданиям.

После разгрома рязанских воинов и гибели «благоверного великого» князя Юрия Ингваревича и его отважных братьев тема высокого подвига находит свое развитие в образе князя Олега Ингваревича («паче всех красивого и храброго»), попавшего в плен к татарам. Изнемогая от тяжких ран, он бросает слова презрения и ненависти к врагу, не мирясь с поражением, за что «окаянный... Батый дохнул огнем от мерзкого сердца своего и тотчас повелел Олега ножами рассечь на части». Образ Олега Ингваревича занимает особое место в идейно-художественной концепции древнерусского автора. Это косвенно подтверждается и тем фактом, что сцена расправы с князем непосредственно предшествует описанию обороны Рязани горожанами, которые тоже проявили невиданные чудеса героизма. «Батыево войско переменялось, а горожане бессменно бились, — читаем в «Повести». — И многих горожан убили, а иных ранили, а иные от великих трудов и ран изнемогли... И не осталось во граде ни одного живого: все равно умерли и единую чашу смертную испили. Не было тут ни стонущего, ни плачущего...»

Окрашивающая все произведение «мысль народная» складывается из многих элементов: из коллективного портрета местных «удальцов и резвецов», из хорошо высвеченных образов русских князей, одержимых общенародной идеей спасти родную землю, из укора тем князьям, которые не пришли на помощь рязанцам. Через призму народных представлений о добре и зле изображен Батый (у дневнерусского автора для него нет других эпитетов и определений, кроме как «безбожный», «лживый», «отступник», «немилосердный», «нечестивый», «враг христианский», «окаянный» и т. п.).

Одним из важнейших источников эпического, народного начала является образ Евпатия Коловрата, щедро наделенного создателем «Повести» былинными чертами. Этот рязанский воевода, собрав небольшую дружину, мстит татарскому хану за поруганный и осквернный родимый край. Перед Евпатием не смогли устоять ни шурич хана татарского Хостоврул, ни многие знаменитые богатыри Батыевы. Удалью рязанского воина, олицетворяющего собой «людей крылатых» (так мурзы и санчак-

lib.pushkinskijdom.ru

беи назовут защитников земли Русской), восхищены враги, даже сам иноземный царь отдал должное его силе и мужеству: «Если бы такой вот служил у меня, — держал бы его у самого сердца своего». Такие чудо-исполины, как Евпатий Коловрат, вселяют в древнерусского автора веру и надежду. Однако при всей значимости образа рязанского вельможи к нему нельзя сводить все эпическое дыхание «Повести», ибо оно зиждется прежде всего на воссоздании событий, обладающих несравненно большей правдоподобностью (хотя в произведении не так и много летописного).

Последняя сюжетная линия связана с именем князя Ингваря Ингваревича, который оплакивает погибших. В художественную ткань вкраплены элементы «плачей», причитаний и «слав». Мотив всеобщей скорби пронизывает последние страницы «Повести». Но автор твердо знает, что это поражение — явление временное, за ним грядет победа.

Произведение заканчивается рассказом о делах оставшегося в живых князя Ингваря Ингваревича, который «и обновил землю Рязанскую, и церкви поставил, и монастыри построил, и пришельцев утешил, и людей собрал».

Некоторые черты «Повести о разорении Рязани Батыем», а именно: переакцентировка эпического, сюжетная разветвленность, заметно усложнившаяся система образов, расширение пространственно-временны́х рамок, бо́льшая раскрепощенность «мысли народной», относительно четкая выявленность исторического конфликта и т. д. (по сравнению, скажем, с рассмотренными фольклорными жанрами) — говорят о том, что литературные произведения, проникнутые народно-героическим пафосом, тоже причастны к судьбе эпопеи нового типа, к процессу «олитературивания» эпоса.[15]

Продолжая разговор об истоках русской национальной эпопеи, необходимо остановиться на той роли, которую сыграла в формировании ее жанрового содержания летопись. Воздействие отдельных принципов летописания скорее всего носило опосредствованный характер (через исторический роман). Этот сложный вопрос еще нуждается в разработке и уточнении.

По верному замечанию одного из исследователей, «для литературы древней Руси летописание оказалось своеобразной художественной лабораторией, где возникали прообразы жанров, получивших затем самостоятельное развитие».[16] Не вызывает сомнения тот факт, что «летописный» элемент органично входит в структуру современной эпопеи, участвует в организации ее сюжета, иногда настойчиво «диктуя» тот или иной поворот последнего. Конечно, хронологичность распространяется — в большей или в меньшей степени — на все литературно-художественные жанры,[17] но применительно к эпопее толстовского типа она приобретает дополнительный вес (так же как и в отношении исторического романа или повести). Во всех прозаических эпопеях хронологический принцип выдерживается довольно последовательно. Это и понятно: эпическая кол-

---

[15] Неудивительно поэтому, что мотивы «Слова о полку Игореве» и других памятников древнерусской литературы прослеживаются и в «Тарасе Бульбе», и в «Войне и мире», и в «Тихом Доне» (шолоховскую эпопею, как известно, нередко даже соотносят с «Задонщиной», отыскивая некоторые параллели и аналогии), и даже в заявках на эпос: «Падение Даира» и «Железный поток».

[16] Я. С. Лурье. К изучению летописного жанра. В кн.: История жанров в русской литературе X—XVII вв., стр. 93. См. подробнее об этом в кн.: Истоки русской беллетристики. Возникновение жанров сюжетного повествования в древнерусской литературе. Изд. «Наука», Л., 1970, стр. 31—66, 263—319.

[17] «Хронологическая последовательность изложения событий... — указывает Д. С. Лихачев, — остается своего рода литературным принципом» (Д. С. Лихачев. Русские летописи и их культурно-историческое значение. Изд. АН СССР, М.—Л., 1947, стр. 378).

lib.pushkinskijdom.ru

лизия, как правило, не терпит авторского произвола и разного рода сюжетно-композиционных вольностей. В противном случае передаваемое «эпическое состояние мира» утратило бы свою естественность, непринужденность. Не без оснований Б. М. Эйхенбаум подчеркивал, что «Война и мир» строится Толстым «не на обычной для романа сюжетной основе, а на временном («погодном») движении событий».[18]

Итак, своими корнями современная эпопея уходит в глубь веков, почва для ее становления подготавливалась героическим эпосом, историческими песнями, преданиями и древнерусской литературой. Поэтому-то и не внушают доверия концепции, согласно которым «Война и мир» — это всего лишь «сверхроман», эдакий романный «акселерат».

2

XVIII век в России буквально пестрит попытками создания эпопеи на национально-историческую тему. В большинстве своем эти попытки не увенчивались успехом. Однако справедливости ради следует отметить, что они не были однородными: авторы героических поэм не совсем одинаково понимали законы данного жанра и, естественно, добивались разных художественных результатов. Поэтому-то нельзя, что называется, стричь всех под одну гребенку, а такое, к сожалению, наблюдается сравнительно часто. «...Негативный опыт — тоже опыт, и он не прошел бесследно для развития русской поэмы XIX века, — справедливо считает Г. Н. Моисеева. — В творчестве Пушкина, внимательно изучавшего литературное наследие предшествующего периода, получили отражение лучшие достижения русской героической поэмы XVIII века: стремление к документальности, правдивость в отображении исторических событий, т. е. те черты национальной литературы, которые были преемственно сохранены в литературе XVIII века от древнерусской литературы. В историзме „Полтавы“ и „Медного всадника“ Пушкина нашли дальнейшее развитие и художественные завоевания русской героической поэмы XVIII века на национально-историческую тему».[19]

Причины несовершенства эпических поэм позапрошлого века коренились уже в исходной позиции их авторов — в ориентации на изначальную эпопею, в стремлении «возродить» эпос минувших времен. Вместе с тем оглядка на поэзию «древних» не была слепой. В этом отношении показательна теория эпоса, развиваемая В. К. Тредиаковским. Он, в частности, полагал, что современной эпопее для своего успешного развития необходимо отказаться как от чудесного, чем, по его мнению, нередко грешили «древние», так и от романизации исторического материала, этого нового веяния в тогдашней литературе. Одним словом, Тредиаковский ратовал за симбиоз художественной достоверности и исторической истинности, считая подходящим источником для сюжета героических поэм «времена баснословные». Им допускалась в качестве спасительного средства и «трагедиизация» исторического материала, лежащего в основе эпического произведения.[20] Симптоматично также, что литературные явления, прямо или косвенно свидетельствующие о скрытом процессе формирования жанрового содержания эпопеи, наблюдались в стихотворных произведениях,—

---

[18] Эйхенбаум. О прозе. Сборник статей. Изд. «Художественная литература», Л., 1969, стр. 378.

[19] Г. Н. Моисеева. Национальпо-историческая тема в эпической поэме XVIII века. «Русская литература», 1974, № 4, стр. 53.

[20] См. об этом: Г. А. Гуковский. Тредиаковский как теоретик литературы В кн.: Русская литература XVIII века. Эпоха классицизма. Изд. «Наука», М—Л., 1964, стр. 51—52; А. А. Смирнов. Литературная теория русского классицизма. Автореферат кандидатской диссертации. М., 1974, стр. 22—23.

lib.pushkinskijdom.ru

это только одно из доказательств того, что поэты-эпики XVIII века, разрабатывавшие национально-историческую тематику, были далеко не равнодушны к творениям «древних». Более того, они постоянно находились под обаянием иноземных образцов «Книг нации» (Гегель).

Поступательное развитие нашей литературы вскоре показало, что судьбы русской национальной эпопеи были связаны не столько с разного рода «идами», «адами» и «ядами», сколько с прогрессирующей прозой, прежде всего с совсем еще юным отечественным романом, который завоевывает равноправие с другими жанрами только в последней трети XVIII века. Причем особая роль принадлежала историческому роману.

Как уже неоднократно отмечалось в нашем литературоведении, процесс становления русского «большого» жанра почти совпадает по времени с возникновением исторического романа, другими словами, исторический роман складывался на русской почве как едва ли не первая разновидность романа вообще. «...Поначалу (первая половина 30-х годов XIX века), — указывает исследователь, — русский роман и формируется по преимуществу как роман исторический».[21] Неудивительно поэтому, что у современников понятие «роман» как-то соотносилось с понятием «история». Так, например, Белинский, не без оснований считая историческую прозу, которая все активнее заявляла о себе, предвозвестником второго «рождения» эпопеи, полагал, что, «может быть, некогда история сделается художественным произведением и сменит роман так, как роман сменил эпопею».[22] С именами М. Загоскина, И. Лажечникова, Н. Полевого, А. Вельтмана, К. Масальского, А. Бестужева-Марлинского связаны первые шаги и первые завоевания — пока что очень скромные — русской исторической «большой» прозы. Исторический роман перенял у летописания принцип «хронологичности», подчинив его сугубо художественно-эстетическим целям. То, что казалось для поэтов эпохи классицизма сложной дилеммой (например, Тредиаковский говорил о несовместимости исторической достоверности с поэтическим вымыслом), весьма успешно разрешалось в исторических произведениях писателей-романтиков. При этом не наблюдалось и смешения принципов «древней» эпопеи с принципами романа, в данном случае исторического. Следует также отметить, что для зарождения и становления последнего немаловажное значение имел опыт героических поэм на национально-историческую тему. Два этих жанра сближает многое: общность отдельных принципов обработки материала, лежащего в основе произведения; пристальный интерес к славному прошлому родного народа, продиктованный патриотическими мотивами; некоторый налет дидактизма, призванный «расшевелить» современников, и т. д. Это лишний раз свидетельствует о том, что героико-патриотические поэмы XVIII века, несмотря на свою художественную неполноценность, заслуживают не только иронического или скептического отношения к себе...

Многое из того, что составляло «душу» исторических песен, преданий, воинских повестей и других фольклорных и литературных жанров, обращавшихся к изображению осевых моментов в жизни русичей, органично впитал исторический роман, в новых условиях и на другом уровне он продолжил эпическую традицию отечественного искусства слова, стал необходимой «связкой» в нескончаемой эпической песне русского народа. Ярким доказательством большой роли исторической прозы в придании преджанровому содержанию складывающейся эпопеи более или менее определенного абриса является и такой факт: как известно, первый об-

[21] И. П. Щеблыкин. Русский исторический роман 30-х годов XIX века. В кн.: Проблемы жанрового развития в русской литературе XIX века. Рязань, 1972, стр. 10.

[22] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. I, Изд. АН СССР, М., 1953, стр. 267.

lib.pushkinskijdom.ru

разец нового жанра — «Война и мир» — оказался *исторической* эпопеей.[23] Впрочем, все общепризнанные эпопеи историко-документальны, это относится и к «Тихому Дону» М. Шолохова, и к «Жизни Клима Самгина» М. Горького, и к «Хождению по мукам» А. Толстого. Правда, концентрация документального материала в них различна, что подчеркивает жанровое многообразие новейшей эпопеи.[24] Отнесение их к произведениям историческим встречается крайне редко: для этого нет существенных оснований.

К вершинным достижениям русской исторической прозы первой половины XIX века несомненно принадлежат повести Пушкина и Гоголя— «Капитанская дочка», «Тарас Бульба», произведения, отмеченные подлинным, зрелым историзмом. Именно с них принято начинать родословную русской национальной эпопеи.

Эпичность «Капитанской дочки» Пушкина, несмотря на своеобразие построения произведения, очевидна: она складывается прежде всего из воссоздания эпически грозной и вместе с тем привлекательной фигуры Емельяна Пугачева, из изображения его сподвижников и из введения в повествование образа восставшего народа. В свете рассматриваемой в статье проблемы исключительный интерес представляет вопрос об источниках повести и «Истории Пугачева». Известно, что поэт, работая над «Капитанской дочкой», помимо архивных материалов, широко использовал записанные им же самим свидетельства очевидцев изображаемых событий. Камертоном для Пушкина были предания и исторические песни о крестьянской войне 1773—1775 годов. Поэтому-то так и велика роль фольклорного начала в структуре «Капитанской дочки». Песенной стихией окружен образ Пугачева — это послужило основанием для утверждений, что пушкинский Пугачев «не документальный, не исторический, а такой, каким он отразился в народной памяти — в преданиях и песнях».[25] Подобное противопоставление — оно, к сожалению, варьируется довольно часто — вряд ли правомерно: устно-поэтическая «документация» образа вождя восставшего Урала и Поволжья, которая и доселе хранится в памяти народной, прекрасно уживается в эпической повести Пушкина с показаниями самой истории. Словом, пушкинский Пугачев — исторический образ, созданный средствами высокого искусства. Не случайно «Капитанскую дочку» считают одной из вершин историзма Пушкина.

Если провести сравнительно-типологический анализ песен о крестьянской войне под руководством Е. И. Пугачева и исторической повести Пушкина, то можно обнаружить не только близость пафоса, но и общность отдельных ситуаций, даже перекличку имен (Сурин в песне «Из Гурьева городка...», взятой из записной книжки Пушкина, — Зурин из «Капитанской дочки»). Все это говорит о том, что великий национальный поэт, «совершая огромной важности дело воссоединения литературы с ее первоисточником — творчеством народа»,[26] *нащупывал* путь к созданию эпопеи нового времени. Отсюда, с одной стороны, его большой интерес к фольклору, значительно возросший в 30-е годы (достаточно назвать сказки Пушкина), с другой, — бережно-внимательное отношение к истории

---

[23] См.: М. Храпченко. Черты исторической эпопеи. «Октябрь», 1960, № 10, стр. 183—214.

[24] Гораздо сложнее обстоит дело со стихотворной эпопеей, отличающейся от прозаической рядом специфических черт. Однако и в поэмах Н. Некрасова («Кому на Руси жить хорошо»), В. Маяковского («Владимир Ильич Ленин»), «Хорошо!»), А. Твардовского («Василий Теркин») можно обнаружить прочный исторический «остов». Так что документальпо-историческая «присадка» выступает жанрово-типологической приметой эпопеи вообще.

[25] А. Слонимский. Мастерство Пушкина. Изд. 2-е, испр., Гослитиздат, М., 1963, стр. 513—514.

[26] В. Непомнящий. К творческой эволюции Пушкина в 30-е годы. «Вопросы литературы», 1973, № 11, стр. 131.

lib.pushkinskijdom.ru

родного народа («Борис Годунов», «Арап Петра Великого», «Рославлев»). Эпическую повесть Пушкина о пугачевском движении, слившую воедино два потока, дотоле существовавших как бы параллельно, — устно-поэтический и литературный (это имело решающее значение для дальнейшего формирования русской эпопеи!), необходимо рассматривать как одну из самых ярких вех в длительном процессе «олитературивания» эпоса.

Показательно, что в своих поисках новых эпических решений национально-исторических тем Пушкин обращался к различным жанрам. В поэмах «Полтава» и «Медный всадник» он, в сущности, ставит те же проблемы, что и в прозаическом эпосе 30-х годов о «судьбе народной». Более того, крупные произведения Пушкина второй половины 20-х—30-х годов типологически соотносимы между собой: они «перезванивают» поэтизацией «мысли народной», вглядыванием в предысторию нации, обострившимся вниманием к узловым моментам в жизни родного народа, постановкой важнейших вопросов тогдашней эпохи (так, например, поэта на протяжении многих лет волновала проблема крестьянского бунта). Оценивая пушкинскую «Полтаву» как не совсем удачную попытку возродить эпопею на новой основе, Белинский вместе с тем сознавал, что поэт, соединяющий в одном произведении любовную интригу (она, по мнению критика, «ущемляла» эпическое начало) с «предметом колоссально великим», каким была битва в 1709 году, искал неведомые пути для развития эпического искусства, так как Пушкин «не мог совершенно отречься» «от возможности эпической поэмы в новой форме». Правда, Белинский тут же оговаривался, что в пушкинской мечте об эпопее таилась «причина зыбкого основания „Полтавы“, ибо даже из самой Полтавской битвы нельзя сделать поэмы».[27] Как бы там ни было, важно подчеркнуть, что многое из того, что было свойственно эпическим произведениям Пушкина, так или иначе впоследствии отозвалось в образцах эпопеи нового типа. Всеобъемлемость гения великого русского национального поэта дала себя знать и здесь...

Органичной для пушкинского творчества была и тема Отечественной войны 1812 года, затрагиваемая в ряде произведений поэта. Его небольшая повесть «Рославлев», в которой очень заметна полемика с одноименным романом М. Загоскина, оказала определенное влияние на некоторые особенности идейно-художественного содержания «Войны и мира» Толстого, о чем уже неоднократно писалось в критике. «Рославлев» словно «растворен» в толстовской эпопее: его мотивы, образы перекликаются с отдельными «составляющими» «Войны и мира» (изображение светского общества у Пушкина предвосхищает салон Анны Павловны Шерер, описанный Толстым; в образе Полины из пушкинской повести просматриваются характерные черты любимых героев автора «Войны и мира»; брат рассказчицы чем-то напоминает Николая Ростова, и т. д.). Хотя повесть Пушкина во многом и «протагонистична» по отношению к роману М. Загоскина «Рославлев, или Русские в 1812 году», она вместе с тем не нейтрализовала известного воздействия последнего на дальнейшую разработку в русской литературе темы войны с французами. Об этом, в частности, свидетельствует опыт Толстого. В освещении одной из важнейших тем отечественного искусства русская литература всегда придерживалась завидной преемственности, чем отчасти и обусловлены ее завоевания на этом направлении.

Победе 1812 года, разбудившей Россию, многим было обязано поколение Пушкина. Неудивительно поэтому, что поэт неоднократно обращался в своем творчестве к событиям тех незабываемых дней. Здесь от-

---

[27] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII, стр. 416, 407, 408. Следует отметить, что у критика Полтавская битва («знаменитое событие») получила несколько противоречивую интерпретацию (ср.: там же, стр. 408, 418).

lib.pushkinskijdom.ru

четливо проступает одна из линий схождения Крылова, Пушкина и Лермонтова. В «Бородине» Толстой усматривал зерно «Войны и мира»; создателю первой русской эпопеи был близок и пафос антивоенной поэмы Лермонтова «Валерик», значение которой для развития отечественной военно-художественной литературы трудно переоценить. И хотя у поэта нет произведений, жанровая природа которых напоминала бы эпопею, участие некоторых из них в формировании жанрового содержания последней несомненно. В первую голову это распространяется на его стихотворные произведения, посвященные борьбе с Наполеоном. Кроме того, в творчестве Лермонтова нашла отражение одна из важнейших тем русской литературы — тема крестьянского восстания, которая, как показывает первый этап в развитии отечественной эпопеи, стала чуть ли не обязательной для жанра, «справляющегося» с неохватной «мыслью народной».

Поскольку лепта Лермонтова не имела отчетливо выраженного жанронаправленного характера (в отличие от сделанного Пушкиным, а позднее Гоголем), произведения поэта, дающие богатый материал для понимания генезиса эпопеи, нередко рассматриваются исследователями или в отрыве от эпических произведений Пушкина, или с акцентом на их антиномичность.

В творчестве автора «Тараса Бульбы» и «Мертвых душ» обнаруживаются не истоки, не предпосылки, а уже отчетливые очертания жанра, прокладывающего себе путь из глубины веков. Идея эпопеи нового времени не давала покоя Гоголю с начала 30-х годов; этим, кстати, во многом объясняется и его интерес к истории родного народа, и попытка написать исторический роман. В повести «Страшная месть» и в незавершенном романе «Гетьман» Гоголь искал подступы к художественному воссозданию национально-освободительной борьбы украинского народа. Примечательно, что в главах неоконченного романа дает себя знать «летописный» принцип изложения: «Был апрель 1645 года...»; «В 1543 году, в начале весны, ночью...» [28] Стремление Гоголя к точной датировке событий проливает свет не только на генезис исторического романа, но и на родословную современной эпопеи, оплодотворенной последним.

Вопрос о жанровом своеобразии «Мертвых душ», несмотря на обилие исследований, нельзя считать решенным. В разноголосице мнений встречается и такое утверждение: поэма Гоголя должна быть отнесена к жанру эпопеи.

Действительно, Гоголь хотел создать такое произведение (чаще всего он называл его «поэмой»), в котором, говоря его словами, отозвалась бы вся Русь. В письме М. П. Погодину от 28 ноября 1836 года Гоголь признавался: «Вещь, над которой сижу и тружусь теперь... *не похожа ни на повесть, ни на роман,* длинная, длинная, в несколько томов...» (XI, 77; курсив наш, — *П. Б.*).[29] Работая над своим романом-поэмой, автор эпической повести «Тарас Бульба», которая заставила Белинского и многих его современников серьезно задуматься над судьбами эпопеи, постоянно ощущал на себе «взгляд» Гомера и других эпиков прошлого. Свидетельство тому — многочисленные высказывания Гоголя. «На всяком шагу я чувствовал, что мне многого недостает, что я не умею еще ни завязывать, ни развязывать событий и что мне нужно выучиться постройке больших творений у великих мастеров. Я принялся за них, начиная с на-

---

[28] Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. III, Изд. АН СССР, 1938, стр. 277, 301 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

[29] Гоголевская характеристика от противного созвучна словам Л. Толстого об эпопее «Война и мир»: «Предлагаемое теперь сочинение ближе всего подходит к роману или повести, но оно *не роман...*» (Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 13, Гослитиздат, М., 1949, стр. 55 (курсив наш, — *П. Б.*; далее ссылки на это издание приводятся в тексте)).

lib.pushkinskijdom.ru

шего любезного Гомера. Уже мне показалось было, что я начинаю кое-что понимать и приобретать даже их приемы и замашки...» Или: «Скотина Чичиков едва добрался до половины своего странствования. Может быть, оттого, что русскому герою с русским народом нужно быть несравненно увертливей, нежели греческому с греками...» (XIV, 35, 152).

Все это, во-первых, наводит на мысль о том, что точка зрения К. Аксакова, против которой справедливо выступил Белинский, имела под собой некоторые (правда, весьма зыбкие!) основания; во-вторых, неопровержимо доказывает, что Гоголь, создавая «Тараса Бульбу» и «Мертвые души», был одержим идеей возрождения эпопеи в новых исторических условиях (конечно, эпопеи не гомеровского типа!); в-третьих, «работает» на концепцию, согласно которой «Мертвые души» являются образцом неизвестного до тех пор жанра, закрепленного в мировой литературе Л. Толстым. Последнее, однако, более чем сомнительно. Почему?

Дело в том, что величайшее творение Гоголя не зиждется на «эпическом состоянии мира», не включает в себя эпической коллизии, необходимой для «венца искусства». Правда, Гоголь стремился отыскать в изображаемой им действительности то, что составляет «душу» и древней, и новой эпопеи. Иногда это ему удавалось. В целом же замысел «Мертвых душ» таил в себе утопическое, взрывоопасное начало, которое вскоре наложило трагическую печать на личную жизнь писателя. Задуманное Гоголем не могло вылиться в эпопею; оно предстало в форме классического романа-поэмы, являющегося одной из жемчужин отечественного искусства слова. Первостепенное место в предыстории жанра эпопеи занимают не «Мертвые души», а эпическая повесть «Тарас Бульба». Именно в ней Белинский усматривал «второе рождение» эпопеи.

Рассматривая проблемы, связанные с генезисом русской национальной эпопеи, нельзя не сказать несколько слов о Гоголе — теоретике литературы. Известно, что именно ему принадлежит одно из самых глубоких и оригинальных определений эпопеи (см.: VIII, 478). Причем это определение обращено не только к эстетическому опыту прошлого, но и к тогдашней литературе. Гоголь прозорливо охарактеризовал основные черты жанрового содержания «венца искусства». Вклад писателя в развитие теории эпопеи станет еще нагляднее, если вспомнить его учение о так называемых «меньших родах эпопеи» (или о «малых видах эпопеи»). В «Учебной книге словесности для русского юношества» Гоголь, осмысливая некоторые закономерности литературного процесса, писал: «В новые веки произошел род повествовательных сочинений, составляющих *как бы средину между романом и эпопеей*, героем которого бывает хотя частное и невидное лицо, но однако же значительное во многих отношениях для наблюдателя души человеческой». Далее автором «Мертвых душ» дана развернутая характеристика произведений выделенного типа, в которых, по мнению Гоголя, «всемирности нет, но есть и бывает полный эпический объем замечательных частных явлений» (VIII, 478—479; курсив наш, — *П. Б.*). Совершенно очевидно, что понятие «малый вид эпопеи», введенное Гоголем, подсказывает разгадку жанровой природы «Мертвых душ». Более того, оно как бы предвосхищает многое из того, что будет говориться гораздо позднее о «романе-эпопее».

Из уже сказанного видно, что в творчестве Гоголя «мысль народная» получила свое воплощение в формах, близких к эпопейным, но не собственно эпопейных. Бросается в глаза смежность этих форм: эпической повести («Тарас Бульба») и романа-поэмы, т. е. сравнительно редко встречающейся разновидности *романа* («Мертвые души»). В богатой жанровой номенклатуре их нередко смешивают и взаимозаменяют. Одна из причин этого кроется в том, что названные произведения в значительной мере были ориентированы Гоголем на создание такого жанра,

lib.pushkinskijdom.ru

который бы прямо отвечал на запрос времени — дать всеобъемлющую картину жизни русской нации, запечатлеть взлеты духа родного народа.

На этом, казалось бы, можно было бы завершить разговор о творчестве Гоголя в свете рассматриваемой здесь проблемы и перейти к освещению следующего этапа в становлении русской эпопеи, который приходится на 50-е и начало 60-х годов прошлого века, т. е. непосредственно предшествует появлению «Войны и мира». Однако для полноты картины необходимо остановиться еще на одной стороне гоголевских произведений, своеобразно оттеняющей «родимые пятна» самого редкого литературного жанра. Имеется в виду их тесная связь с фольклором, прежде всего с песней (исторической в том числе).

Вопрос о фольклоризме Гоголя сравнительно хорошо изучен литературоведами. В последнее время наметился новый аспект в исследовании этой старой проблемы: сопоставительный анализ народных исторических рассказов и преданий с «Тарасом Бульбой», что, по верному замечанию А. Карпенко, «дает возможность пополнить и значительно расширить творческие связи писателя с народным эпосом».[30] В эпической повести Гоголя, как и в некоторых других его произведениях, встречаются сюжетные линии, мотивы, целые эпизоды, отдельные образы и т. п., почерпнутые художником из разнообразных устно-поэтических жанров. Гоголевское пристрастие к народной поэзии вполне закономерно: писатель был убежден, что без учета многовекового художественно-эстетического опыта народа в эпическом постижении мира с задачей создания вещи, приближающейся по своей функции и роли к древней эпопее, не справиться. Процесс подспудного созревания русского «венца искусства» в творчестве Гоголя, так сказать, вышел наружу. В тесной связи с фольклором автор «Тараса Бульбы» усматривал надежный фундамент, который жизненно необходим для произведения, вызвавшегося «укротить» «мысль народную». В противном случае оно, несмотря на свою показную монументальность («многотомие», «многосерийность»), рухнет сразу или немного погодя.

Для эпиков разных поколений отношение первых русских реалистов к сокровищнице народного творчества всегда служило непререкаемым образцом. Знаменательно также, что при серьезном изучении творчества того или иного крупного мастера слова исследователь неминуемо сталкивается с необходимостью разработки такой, казалось бы, специальной темы, как «писатель и фольклор». Чем значительнее художник, тем прочнее его связь с искусством, которое, по меткому выражению Л. Толстого, «выпевается из среды самого народа» (т. 46, стр. 71), — это подтверждается всей историей мировой литературы. Следует, конечно, иметь в виду, что постоянная «оглядка» писателя на фольклор может быть и открытой (как, скажем, в произведениях Гоголя, Кольцова, Некрасова, Прокофьева), и подспудной (как, например, в творчестве Тургенева, Маяковского, Леонова, Пришвина). Два отмеченных вида связи характеризуются подвижностью и зыбкостью своих границ, они эстетически равноправны между собой.

В трудно обозримом потоке научно-исследовательской литературы на тему «писатель и фольклор» можно выделить несколько основных проблемно-тематических гнезд. Центром притяжения их, как правило, является творческое наследие того или иного большого художника. Примечательно, что особыми преимуществами здесь пользуются все известные русские эпики от Пушкина до Шолохова (в первую очередь это относится к создателям эпопей).

---

[30] А. Карпенко. О народности Н. В. Гоголя. (Художественный историзм писателя и его народные истоки). Изд. Киевского университета, 1973, стр. 48.

lib.pushkinskijdom.ru

Так, основоположник нового литературного жанра был убежден, что «для народа хорошо выходит у тех писателей, кто сам знает народ и живет с ним».[31] Поэтому естественно, что автор «Войны и мира», проявляя постоянный интерес к былинам, песням, пословицам и другим фольклорным жанрам, занимаясь собирательством и пропагандой народного творчества, призывал мастеров слова почаще припадать к роднику русской народной поэзии, в которой он усматривал спасение (см.: т. 61, стр. 274—275). Период работы над эпопеей характеризуется заметным усилением внимания Толстого к эпосу, к историческим песням, сказам и т. д. Можно даже сказать, что представления народных масс о войне и мире, о Кутузове и Наполеоне, о добре и зле своеобразно преломились в концепции толстовского произведения, ведь автор, по его собственному признанию, больше всего любил в нем «мысль народную». Чтобы убедиться в этом, достаточно провести сравнительно-типологический анализ «Войны и мира» и исторических песен, посвященных Отечественной войне. Если учитывать место и значение фольклора в эстетике великого эпика, становится понятно, почему непрестанно растет число исследований, в которых так или иначе рассматривается тема «Толстой и народное творчество».

Не менее богата и разнообразна литература о Горьком и о Шолохове как о художниках, для которых народное искусство слова, отличающееся недосягаемым совершенством формы и содержания, их полным соответствием друг другу, всегда служило надежным ориентиром при художественном отражении современности.[32]

Словом, устно-поэтическое творчество играло исключительно большую роль в системе эстетических взглядов творцов эпопеи, в их художественной эволюции. Оно принимало активное участие в формировании их эпического стиля. Есть основания утверждать, что фольклор, который подготовил развитие литературы в целом, пользовался особой «привязанностью» со стороны молодого литературного жанра, впервые во всеуслышание заявившего о себе в творчестве Толстого.

Время, непосредственно предшествующее написанию «Войны и мира», характеризуется невиданным до той поры всплеском «фольклорной волны». «Конец 50-х и начало 60-х годов, — справедливо указывает Э. Е. Зайденшнур, — время общественного подъема в России, время резкого нарастания в русском обществе интереса к жизни крестьянства. Эпоха эта в истории русской фольклористики ознаменована особенным расцветом собирания и публикации фольклорных произведений. В эти именно годы выходят: „Русские народные сказки“ А. Н. Афанасьева, изданные в восьми выпусках в 1855—1866 гг.; „Великорусские сказки“ И. А. Худякова, вышедшие в трех выпусках в 1860—1862 гг. Тогда же появились сборники былин, записанных такими известными собирателями, как П. Н. Рыбников и А. Ф. Гильфердинг».[33] Как известно, в этот период начинается и собирательская деятельность Л. Толстого, продолжающаяся почти до конца его жизни. Работе над «Войной и миром» сопутствовал все увеличивающийся интерес писателя к героическому эпосу.[34]

---

[31] С. Т. Семенов. Воспоминания о Льве Николаевиче Толстом. СПб., 1912, стр. 7.

[32] См. специальные работы Н. К. Пиксанова, Б. Бялика, С. Баранова, В. Тонкова, Н. Матвейчук о Горьком, И. Кравченко, А. Горелова, А. Лозановой, А. Ковалевой, А. Крупышева, К. Пахомовой, Я. Кошелева, М. Улыбышева — о Шолохове.

[33] Э. Е. Зайденшнур. Народная песня и пословица в творчестве Л. Н. Толстого. В кн.: Лев Николаевич Толстой. Сборник статей и материалов. Изд. АН СССР, М., 1951, стр. 515.

[34] См. подробнее об этом: Е. Купреянова. Мотивы народного эпоса и древней литературы в произведениях Л. Н. Толстого. «Русская литература», 1963, № 2, стр. 165.

lib.pushkinskijdom.ru

Однако для середины прошлого века было характерно не только увлечение собирательством и пропагандой фольклорных произведений, но и значительное сближение литературы и народного творчества, обусловленное прежде всего причинами социально-исторического и общественно-эстетического порядка.[35] Внимательное изучение жизни народных масс, стремление отобразить ее глубже и разностороннее, что было вызвано характером исторической обстановки второй половины 50-х—начала 60-х годов (поражение в Крымской войне, рост крестьянских волнений, революционная ситуация в России, выход на историческую арену революционеров-демократов во главе с Чернышевским, реакция на реформу, и т. д.), привели к тому, что писатели стали льнуть к фольклору. Мотивы, образы устного народного творчества буквально заполонили русскую литературу указанного периода, особенно поэзию. Чтобы убедиться в этом, достаточно обратиться к произведениям Никитина, Некрасова, Кольцова, Мея, А. К. Толстого и др. Необходимо подчеркнуть, что «общение» с фольклором не было однородным и однонаправленным: сказывалось различие в общественно-политических и эстетических позициях названных авторов. Поэтому неудивительно, что кольцовско-никитинско-некрасовское отношение к фольклору существенно отличалось от отношения к нему, например, Мея или А. К. Толстого. Однако важен и симптоматичен сам факт едва ли не всеобщего упоения устным народным творчеством и смежного с ним явления — небывалого всматривания в историю России, в славное прошлое ее народа (опять же по разным причинам и с разными целями!).

Именно в эпоху захватившего почти всех народознания (в самых различных его формах), на гребне фольклорной и исторической волны, и мог возникнуть гениальный замысел Толстого. Причем не только возникнуть, но и реализоваться.[36] 60-м годам XIX века выпала честь открыть новую страницу в системе жанров: «Война и мир» явила собой первый образец современной эпопеи в мировой литературе. Вселенская слава отечественного искусства слова резко возросла...

3

Без «Войны и мира» трудно представить себе родную литературу... Появление толстовской эпопеи в высшей степени закономерно: оно было подготовлено всем ходом развития русского и западноевропейского искусства. Творению яснополянского гения суждено было стать достойным ответом на запрос времени. «...Самое важное в большом или малом творчестве, — напомнил недавно Б. Г. Реизов, — это проблема, волнующая эпоху, стоящая перед сознанием как нравственный долг и общественная необходимость».[37] Обусловив «эпическое состояние мира», Отечественная война 1812 года по понятным причинам с особой силой отозвалась во второй половине 50-х—начале 60-х годов прошлого века: произошла «встреча» двух эпох, создавшая объективные предпосылки для возникновения эпопеи нового типа. Словом, русское искусство оказалось способным выполнить свой долг перед теми, кто спас отечество.

[35] Вопрос о том, почему художники-профессионалы обращаются к устному народному творчеству, весьма обстоятельно рассмотрен в книге Н. И. Кравцова «Русская проза второй половины XIX века и народное творчество» (Изд. Московского университета, М., 1972).

[36] Вероятно, рождение нового литературного жанра, т. е. эпопеи, могло бы произойти гораздо раньше, если бы... Впрочем, лучше предоставим слово одному из современных литераторов, очень точно сформулировавших это «если бы»: «...С далеких дней Так было на Руси — На каждого поэта — по Дантесу» (Владимир Фирсов. Избранное. Изд. «Молодая гвардия», М., 1975, стр. 64).

[37] Б. Г. Реизов. «Хозяйка» Ф. М. Достоевского (к проблеме жанра). «Русская литература», 1976, № 1, стр. 148.

lib.pushkinskijdom.ru

Сразу же после победы над Наполеоном, предопределившей, как уже отмечалось, многое в дальнейшей судьбе России и Европы, стали раздаваться голоса о необходимости тщательно изучать историю войны, высокохудожественно отображать подвиг русского народа. Мечтая о произведении, могущем потягаться с древней эпопеей, Ф. Ф. Вигель в своих записках восклицал: «Какой же славный труд предстоит будущему творцу Русской Илиады! Но где он? Родился ли он, тот, который, соединяя в себе одном гении Карамзина и Пушкина, Тацита и Гомера, был бы в состоянии достойным образом начертать потомству величие его предков? Сии шесть месяцев великому писателю едва ли не более представляют материалов, чем десятилетие Троянской войны. Для кисти его сколько красивых, мужественных лиц... И почти у всех русские названия...»[38] Приведенные слова оказались пророческими.

Об Отечественной войне 1812 года как о событии поистине гомеровского масштаба и значения, стремящемся вылиться в художественное творение, не уступающее своей глобальностью и совершенством образцам древних, не раз говорил и Белинский. Осмысливая место и роль Отечественной войны в истории русского государства, он с нескрываемой гордостью писал: «Не в эту ли эпоху пробудились все спавшие дотоле ее (России, — *П. Б.*) силы, не в эту ли эпоху русскому народу был *указан высокий жребий*?.. И люди, и события, ознаменовавшие ту великую эпоху, — все показывает, какой могущественный огнь пылает внутри исполинского волкана, называемого Россиею... Да, Россия должна торжественно вспоминать о великих событиях двенадцатого года!..»[39] Несомненно, к голосу Белинского, нацеливавшего на художественное воссоздание «эпического состояния мира», прислушивался каждый, кто ставил перед собой задачу запечатлеть красоту народного подвига в лихолетье. Однако «неистовому Виссариону» не пришлось приветствовать русскую «Илиаду» (сознавая грандиозность замысла, подсказываемого «пишущей братии» самой жизнью, он не без горечи констатировал, что «наша литература — существо еще хилое и слабое; впечатления с трудом проникают в ее организм»).[40] Она в силу разных причин появилась только спустя почти два десятилетия после смерти великого критика-провидца...

Вопрос о том, почему именно Лев Толстой стал создателем первой классической современной эпопеи, достаточно полно освещен в многочисленных работах о писателе. Не менее обстоятельно проанализирована и творческая история «Войны и мира», делающая зримым процесс кристаллизации жанра толстовского произведения. Поэтому в свете рассматриваемой здесь проблемы уместно будет сделать акцент лишь только на двух моментах. Во-первых, целесообразно остановиться на том, что сам автор говорил о жанровой принадлежности своего творения (пусть даже ориентировочно!), и, во-вторых, важно уяснить отношение Толстого к эпическим традициям прошлого.

Как и другие русские реалисты, создатель «Войны и мира», не мирясь с предписаниями нормативной поэтики, отстаивал право на свободу и оригинальность в выборе художественной формы, могущей быть, по его глубокому убеждению, бесконечно многоликой. «Я думаю, — говорил однажды Толстой, — что каждый большой художник должен создавать и свои формы. Если содержание художественных произведений может

---

[38] Записки Ф. Ф. Вигеля, ч. IV. Издание «Русского архива» (дополненное с подлинной рукописи). М., 1892, стр. 86—87.

[39] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IV, стр. 7. Ср. со словами одного из лермонтовских героев: «А разве мы не доказали в 12 году, что мы русские? Такого примера не было от начала мира!.. мы должны гордиться, а оставить удивление потомкам и чужестранцам!» (М. Ю. Лермонтов, Сочинения в шести томах, т. V, Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 231).

[40] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IV, стр. 8.

lib.pushkinskijdom.ru

быть бесконечно разнообразным, то так же и их форма».[41] В области жанра раскованно вели себя почти все отечественные романисты, начиная с Пушкина. Это дало основание первооткрывателю нового литературного жанра утверждать (отчасти с той целью, чтобы хоть как-то «реабилитировать» себя перед читающей публикой, «извиниться» за жанровую «беспардонность» своего детища), что «мы, русские, вообще не умеем писать романов в том смысле, в котором понимают этот род сочинений в Европе» (т. 13, стр. 54). Приведенным словам Толстого, уже давно ставшим хрестоматийными, нередко придают чуть ли не программное значение, надеясь тем самым объяснить воинствующую «неправильность» русского романа (особенно это распространено в зарубежном литературоведении). Несомненно однако, что «большой» жанр в нашем искусстве слова, несмотря на свойственную ему «неправильность» и «отступничество», поражает своей *правильностью* и классическим совершенством. Подобный вывод не противоречит наблюдению Толстого, и вот почему. Великому эпику, прекрасно чувствующему национальную своеобычность отечественного романа и русской культуры в целом, в данном случае нужно было добиться только того, чтобы его предварительные замечания способствовали выработке у читателя следующей установки: «Война и мир» не роман. Писатель не имел возможности точнее и конкретнее обозначить жанр своего произведения (вероятно, здесь определенную роль сыграла и удивительная скромность автора, которой иногда не хватает отдельным современным литераторам, заявляющим письменно или устно, что они завершают или уже завершили работу над эпопеей), однако чувство жанра у Толстого было безукоризненным.

В набросках, дневниках и письмах Толстого, где речь заходит о жанровом своеобразии «Войны и мира», доминирует мотив — *не роман*. Это вдвойне показательно, если учесть, что «Анну Каренину» и «Воскресение» их автор безоговорочно называл романами. Так, например, в одном из писем Н. Н. Страхову Толстой, сообщая адресату об успешном продвижении работы над «Анной Карениной», подчеркивал: «Роман этот — именно роман, *первый* в моей жизни, очень взял меня за душу...» (т. 62, стр. 25; курсив наш, — *П. Б.*).

Мысль о том, что «Война и мир» — не роман, даже и не «сверхроман», настойчиво проводилась создателем нового жанра; судя по всему, она имела для него принципиальное значение. В этом отношении особенно характерно его письмо М. Н. Каткову от 3 января 1865 года, в котором находим такое признание: «Сущность того, что я хотел сказать (в предисловии к своему творению, — *П. Б.*), заключалась в том, что сочинение это не есть роман и не есть повесть и не имеет такой завязки, что с развязкой у нее [уничтожается] интерес. Это я пишу вам к тому, чтобы просить вас в оглавлении и, может быть, в объявлении *не называть моего сочинения романом*. Это для меня очень важно, и потому очень прошу вас об этом» (т. 61, стр. 67). Приведем другие толстовские суждения того же плана, взятые из знаменитой статьи «Несколько слов по поводу книги „Война и мир“» и черновых набросков к ней. «Это не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника», — предупреждал автор эпопеи и далее давал весьма обтекаемо-уклончивую характеристику жанровой природы своего произведения: «Война и Мир есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось» (т. 16, стр. 7). И еще: «...предлагаемое сочинение не есть повесть... еще менее оно может быть названо романом...» (т. 13, стр. 54).

Совершенно очевидно, что в толстовских автокомментариях «отлучение» «Войны и мира» от «большого» жанра последовательно, сознательно

[41] А. Б. Гольденвейзер. Вблизи Толстого. Гослитиздат, [М.], 1959, стр. 116.

lib.pushkinskijdom.ru

и целенаправленно;[42] оно мало имеет общего, как зачастую полагают, с тем, чтобы возвести необычную во многих отношениях вещь в ранг особого типа романа, нарушающего сложившиеся представления о возможных модификациях этого жанра. Ведь Толстой, констатируя тот бесспорный факт, что, «начиная от Мертвых Душ Гоголя и до Мертвого Дома Достоевского, в новом периоде русской литературы нет ни одного художественного прозаического произведения, немного выходящего из посредственности, которое бы вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести» (т. 16, стр. 7), даже не обмолвился, что при ознакомлении с предлагаемым сочинением важно не забыть ввести поправку на «необжитость» его романической формы. Для самого автора, как показывают материалы творческой истории произведения, «Война и мир» — это не роман (пусть даже и особый, с какими-то дополнительными «присадками», что, кстати, совершенно в духе русского «царя» жанров!), а нечто совсем другое, существующее пока в единственном числе. «Я боялся писать не тем языком, которым пишут все, боялся, что мое писанье не подойдет ни под какую форму, ни романа, ни повести, ни поэмы, ни истории...» (т. 13, стр. 53), — делился своими сомнениями Толстой. В конце концов страх, неуверенность и рефлексия были преодолены: «...я решился откинуть все эти боязни и писать только то, что мне необходимо высказать, не заботясь о том, что выйдет из всего этого, и не давая моему труду никакого наименования» (т. 13, стр. 53).[43] Последнее предстояло сделать критикам и литературоведам; это произошло не сразу.

Большинство современников художника восприняло «Войну и мир» как произведение, лишенное целостности и стройности, во многом несовершенное, даже уродливое в жанровом и композиционном отношении.[44]

---

[42] Более того, высказывания Толстого, относящиеся к периоду работы над эпопеей, изобилуют всевозможными «выпадами» против романа. «...Простой, пошлый, литературный язык и литературные приемы романа казались мне... несообразными с величественным, глубоким и всесторонним содержанием...» (т. 13, стр. 53), — читаем, к примеру, в одном из набросков предисловия к «Войне и миру». В устах корифея мировой романистики такое признание звучит по меньшей мере странно.

[43] Знаменательно, что сходные мысли и чувства обуревали и А. Твардовского, когда он, махнув рукой «на все... предубеждения, соображения и опасения», вплотную занялся работой над стихотворной эпопеей «Василий Теркин». «Я недолго томился сомнениями и опасениями относительно неопределенности жанра, отсутствия первоначального плана, обнимающего все произведение наперед, слабой сюжетной связанности глав между собой. Не поэма — ну и пусть себе не поэма, — решил я; нет единого сюжета — пусть себе нет, не надо; нет самого начала вещи — некогда его выдумывать; не намечена кульминация и завершение всего повествования — пусть, надо писать о том, что горит, не ждет, а там видно будет, разберемся. И когда я так решил, порвав все внутренние обязательства перед условностями формы и махнув рукой на ту или иную возможную оценку литераторами этой моей работы, — мне стало весело и свободно». Не менее красноречиво и другое признание поэта, уделявшего много внимания вопросам формы: «Жанровое обозначение „Книги про бойца“... не было результатом стремления просто избежать обозначения „поэма“, „повесть“ и т. п. Это совпадало с решением писать не поэму, не повесть или роман в стихах, то есть не то, что имеет свои узаконенные и в известной мере обязательные сюжетные, композиционные и иные признаки. У меня не выходили эти признаки, а нечто все-таки выходило, и это нечто я обозначил „Книгой про бойца“» (А. Твардовский. О литературе. Изд. «Современник», М., 1973, стр. 338, 346, 347). Как видим, совпадения разительные, почти текстуальные... В творческой истории «Жизни Клима Самгина», «Тихого Дона», «Хождения по мукам», «Кому на Руси жить хорошо», «Владимира Ильича Ленина» и «Хорошо!» легко найти аналогичные «мотивы», которые не могут не наталкивать на мысль о гомогенности жанровой природы перечисленных произведений.

[44] См. подробнее об этом: Виктор Шкловский. «Война и мир» в журналистике 60-х годов. «Читатель и писатель», 1928, № 36, 8 сентября, стр. 2; Б. И. Кандиев. К вопросу о жанре романа «Война и мир» Л. Н. Толстого. «Ученые записки Северо-Осетинского педагогического института», 1953, т. XIX, стр. 37—39.

lib.pushkinskijdom.ru

Вопреки авторским предупреждениям и просьбам его создание вольно или невольно подгонялось под освоенные модификации романа, — такое сравнение-уподобление, как и следовало ожидать, чаще всего было не в пользу «Войны и мира». Причем впросак попались не только рядовые журналисты и литераторы. Среди тех, кто с недоверием отнесся к новациям Толстого в области жанра, были и хорошо известные критики и писатели. К примеру, П. Анненкову казалось, что «роман чахнет», что автор «Войны и мира» изменяет привычному жанру. Кроме того, в произведении Толстого он отмечал «недостаток *романического развития*».[45] Оценка, данная толстовскому творению Н. Страховым, не однозначна, она содержит в себе ряд спорных и взаимоисключающих моментов: с полным правом называя «Войну и мир» эпопеей, в которой глубоко и всесторонне отражена идея героической русской жизни («Огромная картина гр. Л. Н. Толстого есть достойное изображение русского народа. Это действительно неслыханное явление, — эпопея в современных формах искусства»),[46] он в то же время усматривал в ней обычную семейную хронику. Именно на этом основании Н. Страхов сближал произведение Толстого с «Капитанской дочкой» Пушкина: «Сходство есть и во внешней манере, в самом тоне и предмете рассказа; но главное сходство — во внутреннем духе обоих произведений». Далее свою мысль критик конкретизировал следующим образом: «Это не роман вообще, не исторический роман, даже не историческая хроника; это — *хроника семейная*».[47] Тонко подмеченная «обращенность» толстовской эпопеи к эпической повести первого поэта России получила в статье Н. Страхова ложное объяснение. Однако знаменательно, что критик счел возможным и необходимым указать на «перекличку» и «сопряженность» жанровой природы двух классических созданий русской литературы и отнести «Войну и мир» к современной эпопее.

Имея в виду всю разноголосицу суждений о многотомном сочинении яснополянского гения (мы привели только две точки зрения на жанровое своеобразие произведения Толстого, к тому же весьма спокойные и доброжелательные), Н. С. Лесков, не скрывая своего раздражения, писал: «Между выходом в свет томов его сочинения проходят длинные периоды, в течение которых на него, по простонародному выражению, „всех собак вешают“: его зовут и тем, и другим, и фаталистом, и идиотом, и сумасшедшим, и реалистом, и спиритом; а он в следующей затем книжке опять остается тем же, чем был и чем сам себя самому себе представляет, конечно, вернее всех направленских критиков и присяжных ценовщиков литературного базара. Это ход большого, поставленного на твердые ноги и крепко подкованного коня».[48] Нет нужды оспаривать сейчас высказывания (как правило, недоуменные) первых читателей «Войны и мира», поразившей их прежде всего «неудобоваримостью» своей жанровой формы и содержания, ибо подобная реакция современников писателя была вполне естественной.[49]

Странно как раз другое: некоторые из выдвинутых тогда и не выдерживающих серьезной критики точек зрения, согласно которым произведение Толстого представляет собой своеобразный конгломерат известных жанров и их разновидностей, благополучно дожили до наших

---

[45] Л. Н. Толстой в русской критике. Сборник статей. Изд. 3-е, Гослитиздат, М., 1960, стр. 240.

[46] Н. Страхов. Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом (1862—1885). СПб., 1885, стр. 361. См. также: стр. 312, 341, 348, 353.

[47] Там же, стр. 278, 280.

[48] Н. С. Лесков, Собрание сочинений в одиннадцати томах, т. X, Гослитиздат, М., 1958, стр. 90.

[49] Напомним, что примерно так некоторые литераторы отнеслись и к «Василию Теркину» в 40-е годы. См. об этом: П. Выходцев. Александр Твардовский. «Советский писатель», М., 1958, стр. 169—170.

lib.pushkinskijdom.ru

дней.[50] Формула («Война и мир» = роман$_1$ + роман$_2$ + ... роман$_n$) пошла гулять, по-видимому, с легкой руки И. С. Тургенева, который в 1875 году назвал толстовскую эпопею «произведением оригинальным и обширным, соединяющим в себе эпопею, исторический роман и очерк нравов».[51]

Несмотря на то, что употребление терминов «роман-эпопея» и «эпопея» применительно к «Войне и миру» получило почти всеобщую поддержку (они давно стали интернациональными!), единодушия в понимании жанровой природы этого творения Толстого по-прежнему нет. Одни литературоведы, как только что отмечалось, усматривают в нем некий симбиоз (нередко с мнимой «антиевропейской» нацеленностью) модификаций романа или других жанровых форм; другие делают нажим на его уникальность и даже экстраординарность;[52] третьи склонны недифференцированно подходить к «большим» произведениям художника, уравнивая «Анну Каренину» и «Воскресение» с «Войной и миром» (отсюда ничем не оправданная синонимическая взаимозаменяемость далеко не однородных терминов — «роман» и «роман-эпопея» («эпопея»));[53] четвертые — довольствуются томасманновским определением «Войны и мира» как «русской национальной эпопеи в обличье *современного романа*» (видимо, поэтому во многих работах проводится мысль, что в «Войне и мире» ее автору удалось слить в нерасторжимое целое роман и эпопею»).[54] Ближе к истине, думается, те исследователи творчества художника и теоретики литературы, которые видят в сочинении Толстого первый, — но не единственный! — образец нового жанра, а именно — современной эпопеи.

То, что задумал и что выразил своей книгой Толстой, художественно осмысливая роль народа в истории и болея «мыслью народной», не смог бы «выдержать» ни один роман, даже самый пространный, не говоря уже о повести, рассказе и т. п. Требовалась иная, беспрецедентная, жанровая форма; принципы романного мышления пасовали перед грандиозностью задачи, выдвинутой эпохой 1850—1860-х годов, взлетом революционно-освободительного движения, ростом русского национального самосознания, — задачи ретроспективно воссоздать «эпическое состояние мира», которое было обусловлено победой нашего народа над французскими завоевателями, благословившей движение декабристов. Это было жизненно важно для тогдашней и будущей России, для дальнейшего развития отечественного искусства и культуры в целом.

Позднее А. И. Куприн назовет гениальную толстовскую эпопею «книгой великой и даже отчасти ревнивой любви к России, русскому

[50] Отдельные примеры уже приводились нами в обзоре «Современные советские исследования об эпопее» (см. стр. 232—233).

[51] И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах, Сочинения в пятнадцати томах, т. XV, изд. «Наука», М.—Л., 1968, стр. 107.

[52] В. Я. Лакшин, к примеру, пишет: «Грандиозная эпопея Толстого так и осталась единственным в своем роде образцом, не только в творчестве писателя, но и во всей мировой литературе» (В. Лакшин. Толстой и Чехов. Изд. 2 е, испр., «Советский писатель», М., 1975, стр. 221). Всякое настоящее произведение искусства, конечно, неповторимо и существует в единственном числе. Но вряд ли подлежит сомнению тот факт, что, скажем, шолоховский «Тихий Дон» почти тождествен в жанрово-типологическом плане творению Толстого. Это прекрасно почувствовали многие критики 20-х годов, когда появились первые книги эпопеи Шолохова: некоторые из них обрушились на молодого писателя с обвинениями в эпигонстве и тому подобных грехах.

[53] В этом отношении особенно показательна работа Б. И. Бурсова «Лев Толстой и русский роман» (Изд. АН СССР, М.—Л., 1963), где дает себя знать недооценка жанрового «суверенитета» «Войны и мира»: исследователь говорит о *романической* сущности толстовского замысла и, мотивируя необычность этого произведения художника, отстаивает мысль (в споре с А. В. Чичериным), что «никаких *обычных*... общепринятых масштабов романа не существует» (стр. 126—127).

[54] См.: Т. Мотылева. Лев Толстой и проблемы современного романа. (Историко-литературные заметки). «Иностранная литература», 1960, № 11, стр. 213; Б. И. Бурсов. Лев Толстой и русский роман, стр. 76, и др.

lib.pushkinskijdom.ru

народу, русской армии и русской государственности»,[55] а Н. С. Лесков с негодованием обрушится на тех, кто ухитрился, руководствуясь принципом «слона-то я и не приметил», не почувствовать главного в «Войне и мире»: «Один философствующий критик упрекнул автора, что он „*просмотрел народ* и не дал ему принадлежащего значения в своем романе". Говоря по истине, мы не знаем ничего смешнее и неуместнее этой забавной укоризны писателю, *сделавшему более чем все* для вознесения народного духа на ту высоту, на которую поставил его граф Толстой, указав ему оттуда господствовать над суетою и мелочью деяний отдельных лиц, удерживавших за собою до сих пор всю славу великого дела».[56] Действительно, «мысль народная» пронизывает все пóры толстовского «венца искусства». Однако можно ли, определяя жанровую сущность рассматриваемого сочинения (как это нередко наблюдается), ограничиваться констатацией того факта, что в «Войне и мире» писатель любил «мысль народную» (в то время как в «Анне Карениной» он лелеял «мысль семейную», а в «Воскресении» пестовал, если выражаться условно, мысль социально-политическую), и подчинять доказательству и расшифровке данного тезиса почти весь литературоведческий анализ? Ведь совершенно бесспорно, что и в остальных своих произведениях, в том числе и в упомянутых социально-психологических романах, демиург нового литературно-художественного жанра давал «прекрасный урок единения гения с народом» (А. Лану) [57] или, по крайней мере, не выветривал и не изгонял из них хронически терзающих его дум о судьбе и предназначении родной нации. Более того, вся литература социалистического реализма, начиная с Горького и Маяковского и кончая современными мастерами слова, собственно, и озабочена только одним: как можно полнее, рельефнее и правдивее отобразить претерпевающую изменения, вечно пульсирующую «мысль народную», отчего, как показывает практика, она не превратилась в бескрайний эпический поток, в уныло-однообразный цикл эпопей. Значит, применительно к жанру, открытому Толстым, не только можно, но и необходимо говорить об «объеме», концентрации «мысли народной», о специфической и типологически первородной форме ее художественно-эстетического выражения. Последнее очень важно, ибо и роман, и повесть, и рассказ, и поэма и т. д., так же как и эпопея, «повернуты» в сторону этой жизнетворящей силы искусства, его внутреннего «наполнителя».

Для уяснения жанрового феномена «Войны и мира» существенное значение имеет круг чтения Толстого, позволяющий восстановить (хотя бы приблизительно) атмосферу, «окружавшую» автора во время вынашивания замысла будущего детища, и прикоснуться к тому, что можно определить как нащупывание, *предчувствие* таинственного пришельца, который должен был вот-вот потребовать у общепризнанных жанров причитающуюся ему «жилплощадь». «Две книги занимали непрерывно Толстого, когда он писал „Войну и мир": философская поэма Гете „Фауст" и „Илиада"...» [58] — резонно замечает, например, болгарский исследователь. Чтобы удостовериться в том, что именно эти два творения человеческого гения волновали сознание великого реалиста (в особенности — последнее), достаточно заглянуть в его дневник за 1857 год. Однако поспешным и опрометчивым был бы вывод о том, что русский писатель, так или иначе соотнося свой замысел с поэмами великого грека, видел в них прообраз народно-героической поэмы о 1812 годе: Толстому,

---

[55] А. И. Куприн, Собрание сочинений в девяти томах, т. IX, изд. «Художественная литература», М., 1973, стр. 218.

[56] Н. С. Лесков, Собрание сочинений в одиннадцати томах, т. X, стр. 143.

[57] «Литературное наследство», т. 75, кн. 2, 1965, стр. 522.

[58] Иван Цветков. Великият епос на Лев Толстой. В кн.: Иван Цветков. Страници за прозата. «Български писател», София, 1974, стр. 108.

lib.pushkinskijdom.ru

обдумывающему план своего произведения, было чуждо слепое следование принципам эпического изображения действительности, сложившимся у его далеких и близких предшественников. Об этом, в частности, свидетельствуют такие его суждения, как: «Хорошо; но не больше», «А развил бы, не уложил бы в эту форму» (т. 47, стр. 152, 219).

Между толстовской эпопеей и гомеровскими поэмами нет прямой связи, они принципиально различны. «Чтение „Илиады", — подчеркивает современный исследователь, — потому и зажгло Толстого, что в его творческом сознании уже созрело стремление к эпическому изображению народной жизни».[59] Вместе с тем произведения Гомера сыграли определенную (разумеется, далеко не главную) роль в формировании эпического стиля родоначальника нового жанра. К началу работы над «Войной и миром» Толстой пришел с твердым убеждением, что «эпический род» ему «становится один естественен» (т. 48, стр. 48). Освещение темы «Гомер и Толстой», косвенно «намекающей» на жанровую природу создания русского художника, должно служить, как уже отмечалось, только подсобным материалом для решения рассматриваемой здесь проблемы, не больше. В противном случае ненароком можно скатиться на позицию К. Аксакова, поставившего «Мертвые души» на одну доску с «Илиадой»...

Характер основного конфликта, способы его раскрытия, особенности сюжета и композиции, специфическая лепка образов, своеобразие психологического анализа и типизации, арсенал художественных средств, философская «подоплека» произведения — все это, как убедительно доказано исследователями творчества писателя, свидетельствует о том, что «Война и мир» являет собой первый образец нового литературного жанра, по праву соперничающего с рекой жизни. Кроме того, правомерность отнесения книги Толстого к жанру современной эпопеи удивительно согласуется со многими моментами творческой биографии великого реалиста (мы остановились лишь на двух из них).

Так уж случилось, что русской народно-героической эпопее, вызванной к жизни литературной закономерностью, с одной стороны, и общественной потребностью — с другой, суждено было стать первенцем нового жанра в мировом искусстве слова, праматерью всех последующих эпопей. Жанровое новообразование очень сильно повлияло на роман и другие «обстрелянные» художественные формы, однако это (как, впрочем, и общая характеристика эпопеи толстовского типа) уже предмет самостоятельного исследования.

[59] В. Лакшин. Толстой и Чехов, стр. 204.

lib.pushkinskijdom.ru

Ю. В. ЛЕБЕДЕВ

Л. Н. ТОЛСТОЙ НА ПУТИ К «ВОЙНЕ И МИРУ»

(СЕВАСТОПОЛЬ И «СЕВАСТОПОЛЬСКИЕ РАССКАЗЫ»)

О духовной эволюции Л. Н. Толстого, завершившейся созданием «Севастопольских рассказов», о различных ее этапах и «фазах» у нас нет до сих пор достаточно четких и убедительных представлений. Каждому, кто имел дело с уцелевшими письмами Толстого к родным и друзьям в эпоху Крымской войны, с заметками в дневниках, с незавершенными статьями и проектами, бросалась в глаза противоречивость его взглядов: воодушевление тут сменяется разочарованием, вера в непоколебимость Севастополя — сомнениями в успешном исходе осады. По мнению С. Дорошенко, автора специального исследования на эту тему, колебание настроений Толстого не затронуло основ мироощущения писателя.[1] Иной точки зрения придерживается Я. С. Билинкис, усматривающий здесь «развитие и углубление, по-своему достаточно последовательное, всей системы взглядов Толстого», а не хаотическую смену «отдельных, друг с другом не связанных и попеременно сменявшихся умонастроений».[2] Какою же была эта «система взглядов», как она изменялась и развивалась в период с лета 1854 по апрель 1855 года? Четкого ответа на этот вопрос Я. С. Билинкис не дает. Наиболее обстоятельно интересующий нас период в жизни Л. Н. Толстого освещается Е. Н. Купреяновой в книге «Молодой Толстой».[3] Однако и Е. Н. Купреянова не проводит существенного различия между патриотическими настроениями Толстого в октябре 1854-го и патриотическим пафосом первого севастопольского рассказа, написанного в апреле 1855 года.

А между тем период с июня 1854 по апрель 1855 года — один из наиболее сложных и значительных в жизни и творческой судьбе Л. Н. Толстого. Именно тогда в мировоззрении писателя совершались перемены, без понимания которых невозможно углубленное изучение идейной проблематики «Войны и мира», эпических основ романа. Еще В. И. Срезневский высказал в свое время убеждение, что в декабре 1854—феврале 1855 года Толстой мучительно пересматривает свои патриотические взгляды, в результате чего появляется незаконченный «Проект переформирования армии».[4] Однако внутреннего существа этого пересмотра В. И. Срезневский, к сожалению, не коснулся. И до и после этого Толстой испытывает подъем патриотических чувств. Но их содержание качественно меняется. Оценивая толстовский патриотизм, необходимо использовать более тонкие, социально-отточенные критерии. Ведь при более или менее сходном эмоциональном выражении патриотическое

---

[1] С. Дорошенко. Лев Толстой — воин и патриот. «Советский писатель», М., 1966, стр. 153.

[2] Я. Билинкис. О творчестве Л. Н. Толстого. «Советский писатель», Л., 1959, стр. 72.

[3] См.: Е. Н. Купреянова. Молодой Толстой. Тула, 1956.

[4] См.: В. И. Срезневский. О военном журнале Л. Н. Толстого и его сотоварищей по армии. В кн.: Толстой. 1850—1860. Материалы, статьи. Л., 1927.

lib.pushkinskijdom.ru

чувство может иметь самые различные мировоззренческие истоки. К тому же историческая ситуация эпохи Крымской войны обязывает исследователя быть особенно осторожным. Здесь нужно отвлечься от привычных масштабов в отсчете исторического времени. Не десятилетия, не годы — дни и недели являются подчас важными вехами в становлении мировоззрения Толстого. Даже «приезд курьера из Севастополя» составлял тогда, по его словам, «эпоху в жизни»;[5] исторический характер приобретали факты, обычно относимые в разряд текущих, повседневных.

1

В начале Крымской кампании патриотические чувства Толстого наиболее глубоко отразились в дневниковой записи от 2 ноября 1854 года,[6] когда он узнал об очередном поражении русских войск в Инкерманском сражении: «Известие об этом деле произвело впечатление. Я видел стариков, которые плакали навзрыд, молодых, которые клялись убить Даненберга. Велика моральная сила Русского народа. Много политических истин выйдет наружу и разовьется в нынешние трудные для России минуты. Чувство пылкой любви к отечеству, восставшее и вылившееся из несчастий России, оставит надолго следы в ней. Те люди, которые теперь жертвуют жизнью, будут гражданами России и не забудут своей жертвы. Они с большим достоинством и гордостью будут принимать участие в делах общественных, а энтузиазм, возбужденный войной, оставит навсегда в них характер самопожертвования и благородства» (т. 47, стр. 27—28).

Комментируя эту запись, Е. Н. Купреянова утверждает, что «в трагическом ходе военных событий Толстой убедился в великой силе патриотизма народных масс».[7] В общих чертах справедливое, это утверждение нуждается в конкретизации. Судя по контексту, под деятельной частью русского народа здесь еще подразумевается наиболее сознательная, патриотически настроенная часть офицерства. Толстой ждет, что инкерманская трагедия разбудит гражданские чувства привилегированного сословия, что из этой среды явятся политические деятели, которые оставят яркий след в русской истории. Историческую опору Толстой ищет сейчас в мире высших сфер. Его патриотизм еще в какой-то мере отвечает видам правительства. Спору нет, у Толстого он более глубок и серьезен, в нем есть оппозиция к казенной, официальной идеологии. Но это оппозиция справа, она имеет скорее аристократический, нежели демократический оттенок. В Толстом живет гордость и гражданская ответственность русского потомственного дворянина, мечтающего об активном участии в делах общественных, о службе нелицеприятной, не противоречащей кодексу дворянской чести. Еще летом 1852 года под влиянием «Политики» Платона он пришел к мысли о государственном устройстве, основанном на соединении принципа аристократического «избирательного» правления с монархическим (см.: т. 46, стр. 137).

Идеал ищется не «внизу», не в облике фурштатского солдатика, а там, где, по Толстому, творится история, решаются судьбы народов и государств. Как потом князь Андрей в Аустерлицкой кампании, он мечтает о подвиге, о славе: «есть вещи, которые я люблю больше добра — славу» (т. 47, стр. 8—9). Так называемые аристократы возбуждают в нем за-

[5] Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 59, Гослитиздат, М., 1935, стр. 279. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

[6] Все даты по старому стилю.

[7] Е. Н. Купреянова. Молодой Толстой, стр. 84. Ср. также: Б. И. Бурсов. Лев Толстой. Идейные искания и творческий метод. Гослитиздат, М., 1960, стр. 186.

lib.pushkinskijdom.ru

висть (см.: т. 47, стр. 16). Во имя славы и военного подвига он готов пожертвовать многим, даже литературными интересами. У него есть и свой конкретный жизненный идеал — главнокомандующий Южной армией князь Горчаков, родственник и в прошлом добрый приятель его отца. В письме к тетушке Т. А. Ергольской от 5 июля 1854 года Толстой с восхищением рассказывает о нем: «Под огнем я его видел впервые в это утро... ни пули, ни бомбы для него не существуют, он подвергается опасности с такой простотой, точно он ее не сознает... Это великий человек, т. е. способный и *честный,* как я понимаю это слово — человек, который всю свою жизнь посвятил службе отечеству и не из честолюбия, а по долгу» (т. 59, стр. 274). Рисуется герой, творящий историю своего народа, как в известных Толстому «Жизнеописаниях» Плутарха. (Вспомним в этой связи эпилог «Войны и мира», сон Николеньки Болконского, «память» о князе Андрее). Толстой испытывает «сильнейшее желание быть адъютантом» Горчакова, человека, которого он «любит и почитает от глубины души» (т. 59, стр. 275). Очевидно, Толстому близки и аристократические убеждения главнокомандующего Южной армии, который, по воспоминаниям Н. В. Берга, «питал слабость к аристократам всех наций потому, что сам был аристократ, потому что с самых ранних лет наслушался от отца и матери, от всех тетушек, дядюшек, бабушек и дедушек, что аристократы — особые люди земного шара, белая кость, создаются из другого, лучшего и благороднейшего материала, чем плебеи».[8]

Аристократическая настроенность, высокий полет мечты заставляют молодого офицера, графа, особенно мучительно переживать в этот момент свои недостатки: «Я невоздержен, нерешителен, непостоянен, глупотщеславен и пылок, как все бесхарактерные люди. Я не храбр» (т. 47, стр. 8). Толстой еще осуждает в себе естественный для человека на войне страх смерти, видя в нем непростительную слабость, даже трусость. Содержание дневниковых записей за 1854 год убеждает, что Толстой живет как бы в двух измерениях бытия одновременно. С одной стороны, — горение духа, высокая идеальность, думы о судьбе народа и государства, с другой, — прозаическая повседневность, ничего общего с таким настроением не имеющая, но властно вторгающаяся в духовный мир писателя. Отсюда резкая смена настроений, перепады между восторженностью и отчаянием, порожденные не только противоречивыми впечатлениями действительности, но и особым состоянием внутреннего мира самого Толстого. Как князю Андрею под небом Аустерлица, ему суждено пережить глубокое разочарование, в результате которого окажутся призрачными мечты о «славе», о «спасении армии».

Разочарование наступит не сразу. В начале сентября 1854 года Толстой — активный участник и один из организаторов общества для содействия просвещению и образованию среди войск, куда входят близкие ему по духу артиллерийские офицеры из штаба Южной армии. Вскоре возникает замысел журнала: вначале — «Солдатского вестника», затем — «Военного листка». Вместе с друзьями Толстой с увлечением работает над его проектом. Из письма к С. Н. Толстому ясно, что задуманный журнал отличается от официальной военной литературы, уже потерявшей доверие публики. Предполагалось, что в нем «будут помещаться описания сражений, не такие сухие и лживые, как в других журналах. Подвиги храбрости, биографии и некрологи хороших людей и преимущественно из темненьких; военные рассказы, солдатские песни, популярные статьи об инженерном, артиллерийском искусстве...» (т. 59, стр. 283).

---

[8] Н. В. Берг. К биографии графа А. Замойского. «Исторический вестник», 1880, сентябрь, стр. 103.

lib.pushkinskijdom.ru

Однако преувеличивать «демократизм» направления журнала не следует. Судя по программе, намечалось более последовательное и искреннее, чем в официальной литературе, «распространение между воинами правил военных добродетелей: преданности Престолу и Отечеству и святого исполнения воинских обязанностей» (т. 4, стр. 281). Это была попытка укрепления пошатнувшегося престижа военного руководства, попытка возбуждения духа войск не «снизу», а «сверху», путем внушения солдату «правильных понятий о вещах» и «любви к Монарху и Отечеству» (т. 4, стр. 281).

Разрешение на издание журнала дано не было. Отказ, судя по письму к Т. А. Ергольской, очень огорчил Толстого и сильно изменил его дальнейшие планы. Но значение этого факта в судьбе писателя не стоит переоценивать. Из переписки видно, что литературные материалы кружка в самом широком объеме был готов печатать Н. А. Некрасов, согласившийся на все условия, предложенные Толстым. Более того, редакция «Современника» с нетерпением ожидала обещанных статей. Но вскоре после запрещения журнала в «Дневнике» от 20 марта Толстой заметил: «Приходится писать мне одному. — Напишу Севастополь в различных фазах и идиллию офицерского быта» (т. 47, стр. 40). Что же произошло? Почему Толстой остался один? Почему появилось несвойственное ему ранее ироническое отношение к русскому офицерству («идиллия офицерского быта»)? Очевидно, к марту 1855 года связь писателя с оппозиционно настроенным кружком пошатнулась, а духовное развитие Толстого пошло в ином, резко противоположном «аристократической оппозиции» направлении.

В одной из своих статей о военных рассказах Л. Н. Толстого Д. Е. Тамарченко писал: «...в связи с... грабительской войной против Турции правительственные и реакционные органы — „Северная пчела“ и „Московские ведомости“ — начали изливать поток патриотических стихов и рассказов и... именно так патриотически была встречена война и Толстым».[9] В доказательство исследователь цитировал письмо Толстого брату Сергею Николаевичу от 3 июля 1855 года: «Из Кишинева 1-го ноября я просился в Крым, отчасти для того, чтобы вырваться из штаба Сержпутовского, который мне не нравился, а больше всего из патриотизма, который в то время, признаюсь, сильно нашел на меня» (т. 59, стр. 321).

Д. Е. Тамарченко остро поставил действительно существующую проблему, но не лучшим образом решил ее. Бесспорно, что патриотические убеждения Толстого летом и осенью 1854 года не вступали в конфликт с коренными основами официальной идеологии. Но уже в начале 1855 года в них намечаются существенные перемены, сказавшиеся затем и в письме к С. Н. Толстому. Д. Е. Тамарченко не обратил внимания на то, что в процитированных строках письма есть не только указание на охватившее Толстого патриотическое настроение, но и косвенное признание в том, что теперь от этих патриотических чувств не осталось и следа. Ведь речь в письме идет о патриотизме, который «в то время» (!), «признаюсь» (!!), «сильно нашел на меня» (!!!). Ясно, что Толстой смотрит сейчас на себя со стороны, что в мироощущении писателя произошли значительные изменения.

Решающую роль здесь сыграл Севастополь. Уже первое посещение его в ноябре 1854 года заставило Толстого иначе взглянуть на то, что происходило тогда в русской армии. Душой севастопольской обороны оказалась дружная семья черноморских моряков, воспитанная в демократических традициях лазаревской школы. По воспоминаниям контр-

[9] Д. Тамарченко. Военные рассказы Л. Н. Толстого. «Локаф», 1932, № 8—9, стр. 179.

lib.pushkinskijdom.ru

адмирала Стеценко, внутри обескровленной палочной дисциплиной николаевской армии «черноморский флот представлял действительно едва ли не лучший, организованный в одно целое и одушевленный истинным военным духом корпус офицеров и команд».[10] В отношениях между командирами и подчиненными здесь установилось взаимное доверие и интимное, почти семейное дружелюбие. Матросы называли своего любимого адмирала «„Нахименкой-бесшабашным", чтобы больше походило на матросскую фамилию. Им хотелось, чтобы он уже был совсем их собственный».[11]

«Испытание» Севастополем, пока еще кратковременное (Толстой пробыл в осажденном городе восемь дней и не дежурил на бастионах), не только обострило оппозиционное настроение писателя, но и отчасти поколебало сокровенные его убеждения.

Картина обороняющегося Севастополя, которую Толстой набросал в письме к брату Сергею от 20 ноября 1854 года, обычно отождествляется с рассказом «Севастополь в декабре». Но в действительности между ними есть весьма существенные различия. В письме еще сказывается неумеренный, чуждый «Севастопольским рассказам» гиперболизм: «Дух в войсках свыше всякого описания. Во времена древней Греции не было столько геройства... Рота моряков чуть не взбунтовалась за то, что их хотели сменить с батареи, на которой они простояли 30 дней под бомбами... В одной бригаде, 24 было 160 человек, которые раненные не вышли из фронта...» (т. 59, стр. 281—282). Как далеко все это от «скрытой теплоты патриотизма» «Севастопольских рассказов», как мало в этом описании «будничных людей, занятых будничным делом» войны. Эпическая ситуация рисуется слишком обобщенно и стилизуется под античный идеал.

Но примечательно, что, выпадая из общей тональности, уже появляется в письме слегка раздражающая Толстого фигура — жалкий егерь, «маленький, вшивый, сморщенный какой-то». В предполагаемом военном журнале Толстой готов писать «о подвигах этих вшивых и сморщенных героев». Но в самой манере сообщения о них нельзя не почувствовать некоторой снисходительности, некоторой стыдливости, вызванной тем, что героизм может проявляться столь негероическим образом. «Болконская гордость» еще владеет Львом Толстым. Ведь и князю Андрею будет неприятно узнавать героя в облике Тушина, споткнувшегося на военном совете о древко знамени, горько и обидно признавать мужество этого простоватого «капитана без сапог».

Толстовская ирония по поводу «вшивого и сморщенного егеря» проясняется следующими строками из «Проекта переформирования армии»: «Человек, у которого ноги мокры и вши ходят по телу, не сделает блестящего подвига» (т. 4, стр. 289). В «Севастопольских рассказах» перед нами будет другой Толстой. Подобные мысли он вложит в уста далеко не симпатичного аристократа-туриста князя Гальцина: «Вот этого я не понимаю и, признаюсь, не могу верить, — сказал Гальцин, — чтобы люди в грязном белье, во вшах и с неумытыми руками могли бы быть храбры. Этак, знаешь, cette belle bravoure de gentilhomme, — не может быть» (т. 4, стр. 30).

«Высоко патриотическому духу» Толстого в ноябре 1854 года глубоко противны те самые будни войны, которые в рассказе «Севастополь в декабре», написанном в апреле 1855 года, получили совсем иное освещение. Поэтому не следует переоценивать радикализм тех критических позиций, которые Толстой занимал в ходе работы над незаконченным «Проектом». Сопоставления с письмом Белинского к Гоголю, с публи-

[10] Рукописи о севастопольской обороне, собранные государем наследником цесаревичем, т. I. СПб., 1876, стр. 215.

[11] См.: Е. В. Тарле. Крымская война, т. II. Изд. 2-е, М.—Л., 1950, стр. 261.

lib.pushkinskijdom.ru

цистикой Герцена и других революционеров-демократов здесь едва ли уместны.[12] По своим настроениям Толстой в феврале 1855 года (время работы над «Проектом») гораздо ближе к либеральным кругам русского офицерства. В «Записках П. Н. Глебова», участника обороны Севастополя, народный патриотизм допускается, но лишь как «патриотизм животный, или, вернее, чувство самосохранения, когда неприятель проникнет в пределы России, как в 1812 году».[13] В «Проекте» Толстого солдат, как и у Глебова, — тоже «существо, движимое одними телесными страданиями ... грубое, грубеющее еще более в сфере лишений, трудов и отсутствия оснований образования... Солдат стоит на такой низкой степени образования, что ничто кроме физической боли не ощутительно для него и, не зная ни событий истории, ни образа правления, ни причин войны, он дерется только под влиянием духа толпы, но не патриотизма» (т. 4, стр. 286, 290).

Но если для полковника П. Н. Глебова это был итог опыта Крымской войны, то для Толстого-писателя — этап на пути к новому подъему патриотических чувств, которые вывели его из кризиса в апреле 1855 года. В общении с простыми солдатами на четвертом бастионе Севастополя укрепилась вера Толстого в демократические ценности и совершился духовный поворот, аналогичный тому, какой переживет в ходе Отечественной войны 1812 года его «двойник» князь Андрей.

Толстой попал на Язоновский редут четвертого бастиона в период одного из самых мощных и длительных бомбардирований, продолжавшегося с 28 марта по 8 апреля 1855 года, когда севастопольский гарнизон переживал чрезвычайно напряженный этап в истории обороны. Все убеждало, что неприятель готовится к штурму. Основной артиллерийский удар англо-французы сосредоточили тогда на четвертом бастионе, оставшемся на протяжении всей бомбардировки «главной целью неприятельского огня». И «только при необыкновенном соревновании его защитников можно было сохранить оборону этого укрепления, которому более других пунктов угрожала опасность штурма».[14] «В продолжении этого бомбардирования на бастионе большая часть офицеров и старой опытной прислуги была перебита».[15] И хотя к 8 апреля общее бомбардирование прекратилось на десять дней, по четвертому бастиону «неприятель продолжал действовать с прежнею настойчивостью».[16]

Но как бы вопреки всем ужасам войны дневниковые записи Толстого дышат радостным чувством полноты жизни: «Какой славный дух у матросов! Как много выше они наших солдат! Солдатики мои тоже милы и мне весело с ними» (т. 47, стр. 42). «13 апреля. Тот же 4-й бастион, который мне начинает очень нравиться... Постоянная прелесть опасности, наблюдения над солдатами, с которыми живу, моряками и самым образом войны так приятны, что мне не хочется уходить отсюда, тем более, что хотелось бы быть при штурме, ежели он будет» (т. 47, стр. 42). «14 апреля. Тот же 4-й бастион, на котором мне превосходно... Боже! благодарю тебя за твое постоянное покровительство мне. Как верно ведешь ты меня к добру. И каким бы я был ничтожным созданием, ежели бы ты оставил меня. Не остави меня, Боже! напутствуй мне и не для удовлетворения моих ничтожных стремлений, а для достижения вечной и великой неведомой, но осознаваемой мной цели бытия» (т. 47, стр. 42).

---

[12] См., например, у Б. И. Бурсова: «В специальной литературе уже отмечалось, что по силе обличения „Записка“ Толстого напоминает Герцена» (Б. И. Бурсов. Лев Толстой. Идейные искания и творческий метод, стр. 226).

[13] «Русская старина», 1905, апрель, стр. 36.

[14] Описание обороны Севастополя. Составлено под руководством генерал-адъютанта Тотлебена. Ч. 2. СПб., 1863, стр. 77, 78.

[15] Там же, стр. 83.

[16] Там же, стр. 84.

lib.pushkinskijdom.ru

Параллельно с совершающимся в его мироощущении поворотом [17] изменяется в дневниках и письмах круг симпатий и антипатий писателя. Перспектива военной карьеры теряет былую привлекательность. 11 марта, после участия в одной из самых значительных и кровопролитных вылазок в Севастополе (в ночь с 10 на 11 марта), Толстой записывает: «Военная карьера не моя и чем раньше я из нее выберусь, чтобы вполне предаться литературной, тем будет лучше» (т. 47, стр. 38).

А между тем обстоятельства складываются для Толстого самым благоприятным образом. На должность главнокомандующего Крымской армией назначен сменивший Меншикова князь Горчаков, о котором с таким восторгом отзывался Толстой в письме к Т. А. Ергольской в июле 1854 года. Но теперь он не предпринимает никаких шагов к осуществлению некогда заветного желания быть адъютантом этого человека: «Просить не буду, но буду дожидать, что он сам это сделает, или письма тетки» (т. 47, стр. 38). А когда (оказавшийся ложным) слух о назначении его старшим адъютантом при новом главнокомандующем доходит до Толстого, он принимает его без прежнего энтузиазма: «...не знаю, что выйдет. — Правду говорит Тургенев, что нашему брату литераторам надо одним чем-нибудь заниматься, а в этой должности я буду более в состоянии заниматься литературой, чем в какой-либо. Подавлю тщеславие — желание чинов, крестов — это самое глупое тщеславие, особенно для человека, уже открывшего свою карьеру» (т. 47, стр. 40).

Мечты о славе, о спасении армии, о возможности патриотического единения дворян на предмет участия в делах общественных зачисляются теперь Толстым в разряд тщеславных желаний. Начиная с апреля 1855 года «Дневник» писателя буквально испещрен самоупреками, но главным образом не в раздражительности, бесхарактерности и лени, как было летом и осенью 1854 года, а в тщеславии. Толстой с фанатическим упорством и настойчивостью преследует в себе это чувство: «тщеславился перед офицерами» (т. 47, стр. 44), «был тщеславен с батарейными командирами» (т. 47, стр. 45), «тщеславился ужасно перед Столыпиным» (т. 47, стр. 47) и т. д.

В дневниковых записях появляется не свойственное ранее Толстому презрение к адъютантам и вообще к штабным офицерам: «...был у адъютантов, которые невыносимо глупы» (т. 47, стр. 45), «заехал к штабным, которые более и более мне становятся противны» (т. 47, стр. 48). Резко изменяется само представление о храбрости: «Есть люди, по своей храбрости похожие на заводских жеребцов, которые ужасно страшны на выводке и коровы под седлом» (т. 47, стр. 49). Официальный патриотизм вызывает теперь у Толстого ничем не прикрытое нравственное отвращение: «Есть ли что-нибудь нелепее 101-ного выстрела, которые боевыми зарядами послали в день рождения государя в траншеи неприятеля. Царь именинник, я рад, за это на тебе» (т. 47, стр. 49). И, наконец, появляется подводящая итоги мечтам о военном поприще запись в «Дневнике» от 27 октября 1855 года: «Необходимо выйти из вредной для меня колеи военной жизни» (т. 47, стр. 64).

Примечательно, что новый подъем патриотических чувств, который пережил Толстой на четвертом бастионе, привел писателя к более глубокому осознанию драматизма положения России в Крымской войне. В апрельских записях, рядом с вдохновенными строками о героизме моряков и солдат, встречаются и такие: «...3-го дня у нас отбиты ложементы против 5 бастиона, отбиты со срамом. Дух упадает ежедневно и мысль о возможности взятия Севастополя начинает проявляться во мно-

[17] О значительной эволюции мировоззрения писателя говорит и его полемика с «Проектом» в «Рубке леса». Подробный ее анализ дает Е. Н. Купреянова (Молодой Толстой, стр. 99—109).

lib.pushkinskijdom.ru

гом» (т. 47, стр. 42). Дороги Крымской войны ведут Толстого от аристократически-дворянской идеи единства русской нации, через ее кризис к эпосу на иной, демократической основе, живой почвой которого оказывается не круг русского офицерства, а народно-крестьянская община, русский «мир», противостоящий как официальной патриотической идеологии, так и «идиллии офицерского быта». По словам Анны Зегерс, «отличительная особенность искусства Толстого заметна уже в его ранних рассказах. Он офицер, но он смотрит на окружающий мир не глазами графа Толстого, не под углом зрения своего класса. Он воспринимает его глазами крестьянина-солдата».[18]

2

По мнению В. Б. Шкловского, лишь рассказ «Севастополь в мае» открывал новый этап в осмыслении Л. Н. Толстым событий Крымской войны. Между «Севастополем в декабре месяце» и «Севастополем в мае» писатель пережил «глубокое разочарование, суд над царской политикой». За это время он сильно «изменился, сбросив с себя часть предрассудков прошлого».[19] К «предрассудкам» В. Б. Шкловский и некоторые другие исследователи относят, как это ни странно, патриотический пафос первого толстовского рассказа. «Севастополь в декабре» представляется им лишь первым и во многом наивным осмыслением событий. «Для того чтобы увидеть все так, как это увидел рассказчик в декабре, — полагает Я. С. Билинкис, — совсем не обязательны ни аналитическая способность, ни напряженные внутренние искания...» [20] Но еще в марте 1855 года, задумывая цикл, Толстой намеревался изобразить «Севастополь в различных фазах», а к апрелю (период работы над «Севастополем в декабре») оценка писателем двойственного характера Крымской войны окончательно определилась.

Особую роль «Севастополя в декабре» в контексте цикла нельзя недооценивать: [21] здесь формируется эпически широкий взгляд, с высоты которого Толстой рассматривает последующие, драматические для России «фазы» обороны. Общую панораму осажденного города рисует в первом рассказе не просто «человек со стороны».[22] Повествовательная манера Толстого глубоко аналитична, от начала до конца рассказу свойственно напряженное внутреннее общение между автором и его воображаемым собеседником (читателем).[23] «Взгляд со стороны», взгляд «новичка» здесь постоянно корректируется другим, несущим, по точному определению

---

[18] A. Segers. Über Tolstoi, über Dostojewskij. Berlin, 1963, S. 10.

[19] В. Шкловский. Лев Толстой. Изд. «Молодая гвардия», М., 1967, стр. 164.

[20] Я. Билинкис. О творчестве Л. Н. Толстого, стр. 80.

[21] Традиция этой недооценки возникла в 1930-е годы. Считалось, что «Севастополь в декабре» Толстой писал в состоянии «патриотического угара» и лишь в ходе работы над вторым рассказом этот угар, «дурманивший голову Толстого, стал быстро рассеиваться» (В. Е. Евгеньев-Максимов. «Современник» при Чернышевском и Добролюбове. Л., 1936, стр. 55). См. также: Д. Заславский. Современная история. «Литературный критик», 1933, № 1; В. Шкловский. О старой русской военной и советской оборонной прозе. «Знамя», 1936, № 1, и указанную выше статью Д. Тамарченко.

[22] См.: П. Громов. О стиле Льва Толстого. Становление «диалектики души». Изд. «Художественная литература», Л., 1971, стр. 212. Ср. у Я. С. Билинкиса: «...рассказчик знает о Севастополе так же мало, как и любой читатель. Вместе с читателем он впервые знакомится с действительным положением в городе» (Я. Билинкис. О творчестве Л. Н. Толстого, стр. 74).

[23] Ср.: «В связи с тем, что рассказчик берет своего читателя за руку и ведет его по Севастополю, не выпуская, рассказ превращается в диалог... Так устраняется узкая „Ich-Position", возникает общение между рассказчиком-посредником и читателем-посредником» (E. Dieckmann. Erzählformen im Frühwerk L. N. Tolstojs. Berlin, 1969, S. 88).

lib.pushkinskijdom.ru

Б. И. Бурсова, «коллективную народную мудрость».[24] Гуманистическую действенность рассказа ощутили на себе современники писателя. И. С. Аксаков, например, замечал: «... прочел... Толстого „Севастополь в декабре месяце". Очень хорошая вещь, после которой хочется в Севастополь — и кажется, что не струсишь и храбриться не станешь. Какой тонкий и в то же время теплый анализ в сочинениях этого Толстого».[25]

Обращаясь к воображаемому собеседнику, Толстой и подключается к первоначальным ощущениям «новичка», и в то же время руководит его восприятием, заражает его эпическим духом обороны, учит «жить Севастополем».

Эпична окружающая нас природа, которая в этом рассказе не контрастирует с войной, но поглощает ее грозные приметы: над «раскатистыми выстрелами в Севастополе» царствует вечный, неумолкаемый гул моря.[26] Эпичен разговор на ялике между старым матросом и молодым белоголовым мальчиком — своеобразная увертюра, маленькая поэма в прозе:

«— Ваше благородие! прямо под Кистентина держите, — скажет вам старик матрос...

— А на нем пушки-то еще все, — заметит беловолосый парень, проходя мимо корабля и разглядывая его.

— А то как же: он новый, на нем Корнилов жил, — заметит старик, тоже взглядывая на корабль» (т. 4, стр. 4).

В ситуации катастрофы, когда мобилизуются духовные силы нации, обретает особый смысл все будничное и повседневное, везде открывается эпический горизонт, на фоне которого укрупняются «мелочи» и «подробности». Разговор старого матроса с белоголовым парнем, отца с сыном, деда с внуком (уточнения, впрочем, не требуются именно потому, что эпичен масштаб изображения: старость и молодость, два поколения единой матросской семьи), обнаруживает сокровенные чувства, важные не только для этих простых людей, но и для судеб родины, России. «Скажет старик матрос», «заметит беловолосый парень», — не кратковременное и сиюминутное, а устойчивое, вековое передается даже в авторских ремарках. Вопреки преимуществам неприятеля русский флот существует и потому, что есть на «Константине» пушки, и потому, что жил на корабле Корнилов, но, главным образом, потому, что не сломлена национальная гордость в людях из народа, в рядовых участниках обороны. Эпос Толстого укореняется здесь на глубоко демократической основе. Он полемичен, он постоянно отстаивает себя в столкновениях с псевдоэпосом, утверждаемым официальной патриотической идеологией. Поэтому в рассказе активен драматический элемент. Идет полемика с правительственной версией о сути войны, героизма, единства нации. Через новичка-посредника Толстой постепенно ведет читателя к осознанию нелепости и безнравственности тех понятий о Севастополе, которые сложились у него по рассказам и описаниям.

Еще в 1955 году А. И. Шифман обратил внимание на «значительный пробел в изучении „Севастопольских рассказов"», которое осуществлялось, как правило, «вне литературы о Крымской войне, в отрыве от этой литературы».[27] Появившиеся с тех пор работы Г. В. Краснова,[28] Н. Н. Ар-

---

[24] Б. И. Бурсов. Лев Толстой. Идейные искания и творческий метод, стр. 202.

[25] И. С. Аксаков в его письмах. Ч. 1, т. III. М., 1892, стр. 154.

[26] См.: Е. Е. Соллертинский. Пейзаж в «Севастопольских рассказах» Л. Н. Толстого. В кн.: Материалы межвузовской научной конференции, посвященной 50-летию со дня смерти Л. Н. Толстого. Кустанайский пединститут. Кустанай, 1961.

[27] А. И. Шифман. Литература эпохи Крымской войны и севастопольские рассказы Л. Н. Толстого. В кн.: Яснополянский сборник. Литературно-критические статьи и материалы о жизни и творчестве Л. Н. Толстого. Год 1955-й. Тула, 1955, стр. 60.

[28] Г. В. Краснов. Герой и народ. О романе Льва Толстого «Война и мир». «Советский писатель», М., 1964. См. также его статью «Севастополь и „Севастополь-

lib.pushkinskijdom.ru

денса [29] и других исследователей в известной мере устранили этот пробел. Однако и по сей день не выяснено соотношение «Севастопольских рассказов» с литературой массовой, газетной, материалами, заполнявшими в ходе войны страницы «Русского инвалида», «Санкт-Петербургских ведомостей», «Северной пчелы», «Одесского вестника» и других изданий.

Интерес Толстого к этой оперативной литературе был глубок и серьезен не только в первые месяцы обороны, когда писатель сам хотел участвовать в еженедельном военном журнале. Толстой прекрасно понимал, какую силу непосредственного воздействия на широкие круги читателей приобретала газетная статья в условиях, когда события севастопольской обороны сосредоточили на себе внимание всей России. Во втором рассказе цикла он показал, с каким нетерпением ожидала газету русская провинция: «Когда приносят „Инвалид“, то Пупка (так отставной улан называл жену свою) бросается опрометью в переднюю, хватает газеты и бежит с ними на *эс в беседку, в гостиную*... и с таким жаром читает *ваши геройские* подвиги, что ты себе представить не можешь» (т. 4, стр. 20). Толстой писал об этом с горькой иронией, он ясно представлял, как развращала сознание массового читателя заполнявшая газетные полосы казенно-патриотическая ложь.

В «Севастополе в декабре» Толстой имитирует распространенный в русских газетах жанр ежемесячного обозрения, писем от лица туриста или непосредственного участника обороны. «Письмо из Севастополя. Севастополь, 21 декабря 1854 г.»,[30] «Севастополь»,[31] «Вести из Крыма. Севастополь, 4 января 1855 г.»,[32] «Крымские вести. Севастополь, 11 мая 1855 г.»,[33] «Из Симферополя, 25 января 1855 г.» [34] — таков типичный круг корреспонденций и репортажей, опубликованных в русских газетах за 1855 год. Газетными обозрениями в форме ежемесячных писем из Севастополя и была подсказана Толстому идея изображения обороны «в различных фазах» (декабрьской, майской, августовской).

Современная писателю критика живо чувствовала эту связь. А. В. Дружинин замечал, что «из числа всех неприятельских держав, войска которых были под стенами нашей Трои, ни одна не имела у себя хроникера осады, который мог бы соперничать с графом Львом Толстым».[35] Ориентацию Толстого на документальный, «газетный» жанр ощущают и современные исследователи: «Первый из севастопольских рассказов, — пишет С. И. Леушева, — ...имеет форму очерка. Это — своего рода письмо с фронта...» [36] Связь рассказов с газетной хроникой подтверждает и дневниковая запись Толстого от 6 июля 1855 года: «Писать дневник офицера в Севастополе — различные стороны, фазы и моменты военной жизни. — И печатать его в какой-нибудь газете» (т. 47, стр. 50).

Влияние массовой очерковой литературы на форму и содержание толстовских рассказов вообще трудно переоценить. Имитируя газетную ма-

---

ские рассказы“ Л. Н. Толстого в творческой истории романа „Война и мир“» («Ученые записки Горьковского ун-та», вып. XXVI, 1954).

[29] Н. Н. Арденс. Творческий путь Л. Н. Толстого. Изд. АН СССР, М., 1962.

[30] «Русский инвалид», 1855, № 24, 30 января, стр. 111—113 (за подписью Г. Славони).

[31] «Санкт-Петербургские ведомости», 1855, № 166, 31 июля (без подписи).

[32] «Одесский вестник», 1855, № 7, 18 января, стр. 29—30 (за подписью Г. Славони).

[33] Там же, № 56, 19 мая, стр. 268 (за подписью Г. Славони).

[34] «Северная пчела», 1855, № 39, стр. 193, 21 февраля (Н. Михно). Корреспонденции Н. Михно см. также в №№ 46, 57, 103, 117, 120, 136, 145, 148, 228. Здесь же печатаются очерки П. В. Алабина «Из походных записок» (№№ 31—36, 128, 129, 218, 219).

[35] А. В. Дружинин. «Метель». — «Два гусара». Повести графа Л. Н. Толстого. «Библиотека для чтения», 1856, сентябрь, отдел «Критика», стр. 2.

[36] С. И. Леушева. Особенности реализма молодого Толстого. В кн.: Лев Николаевич Толстой. Сборник статей и материалов. Изд. АН СССР, М., 1951, стр. 313.

lib.pushkinskijdom.ru

неру информации, Толстой непосредственно общался с теми кругами демократических читателей, чьи представления о войне складывались под воздействием официальных корреспонденций. Опираясь на общие места, устойчивые газетные штампы (вид северной и южной частей Севастополя, посещение госпиталя, разговор в трактире, путь на бастион), Толстой с беспощадной полемичностью их разрушал.

Очерк А. Комарницкого «Севастополь в начале 1855 года», опубликованный в №№ 37, 38 «Одесского вестника» от 2 и 5 апреля 1855 года, несомненно был знаком Толстому, работавшему в апреле над «Севастополем в декабре». Как и у Толстого, повествование ведется здесь от лица человека, впервые приезжающего в Севастополь, намечаются основные сюжетные ситуации, которые использует затем Толстой, есть перекличка даже в манере повествования с обязательными обращениями к читателю: «Знаете ли вы севастопольских моряков? Если скажете, что знаете, я спрошу вас: были ли вы, хоть один раз, в Севастополе, со дня его осады? Не были? — значит вы не знаете его защитников».[37] Есть у Комарницкого и опытный спутник, офицер, «человек домашний», выступающий в роли «путеводителя».

В очерке дается следующее описание Северной стороны: «Тихая в мирное время, она являет теперь необыкновенную воинственную деятельность... На своих прытких конях удалые казаки снуют по всем направлениям. Вот несется молодецкая кавалькада и впереди нее воин в солдатской шинели, с глубокой думою на челе, с светлым взором, быстро окидывающим окрестные места. Только что хотел я спросить, кто этот витязь, как из его уст раздалось приветствие войскам: „Здорово, ребята!“ — „Здравия желаем вашей светлости!“ — гаркнули они в ответ».[38]

Разоблачая фальшивый ура-патриотический маскарад, Толстой рисует не гарцующего генерала, но совсем иного «витязя» — «фурштатского солдатика, который ведет поить какую-то гнедую тройку... так же спокойно и самоуверенно, и равнодушно, как бы все это происходило где-нибудь в Туле или в Саранске» (т. 4, стр. 5). А затем и всему городу Толстой придает простонародный в основе своей облик, который подмечается «и на лице этого офицера, который в безукоризненно белых перчатках проходит мимо, и в лице матроса, который курит, сидя на баррикаде, и в лице рабочих солдат, с носилками дожидающихся на крыльце бывшего Собрания, и в лице этой девицы, которая, боясь замочить свое розовое платье, по камешкам перепрыгивает через улицу» (т. 4, стр. 51).

Комарницкий равнодушно проходит мимо здания Дворянского собрания, превращенного в госпиталь, он спешит в библиотеку. Толстой ведет своего читателя к раненым. В поисках «точки», удобной для наблюдения над ходом военных действий, Комарницкий отправляется на телеграфическую вышку. Толстой, напротив, идет к четвертому бастиону. Вечером Комарницкий долго любуется на палубе полетом бомб. Толстой добьется другого «эффекта»: на бастионе «вы вдруг поймете и совсем иначе, чем понимали прежде, значение тех звуков выстрелов, которые вы слушали в городе...» (т. 4, стр. 12).

Принято считать, что о тщеславии господ Толстой заговорил лишь во втором рассказе севастопольского цикла. Это очевидное недоразумение

---

[37] «Одесский вестник», 1855, № 38, 5 апреля, стр. 178.

[38] Там же, № 37, 2 апреля, стр. 172. Наряду с А. Комарницким активными хроникерами обороны в «Одесском вестнике» были: Г. Славони (см. его письма из Севастополя в №№ 4, 7, 50, 55, 76, 82); барон И. Сакен (№№ 35, 66); П. Денисов (№№ 7, 11), П. Дьяконов (№№ 61, 62, 64, 82); здесь же печатались корреспонденции Жандра, Попова, Я. Псарева, Ф. Домбровского, Герсеванова, Петра Кашина и т. д. Статьи из «Одесского вестника», наиболее оперативно освещавшего оборону Севастополя, перепечатывались, как правило, в столичных газетах (в том числе и в «Русском инвалиде»).

lib.pushkinskijdom.ru

основано на невнимательном прочтении «Севастополя в декабре», где автор деликатно и упорно преследует в своем герое тщеславие и эгоизм. «Не верьте чувству, которое удерживает вас на пороге залы, — это дурное чувство, — идите вперед, не стыдитесь того, что вы как будто пришли *смотреть* на страдальцев, не стыдитесь подойти и поговорить с ними: несчастные любят видеть человеческое сочувствующее лицо, любят рассказать про свои страдания и услышать слова любви и участия» (т. 4, стр. 6).

Однако новичок внутренне неподготовлен к открытому, сердечному общению, которое пробуждает в рядовых участниках обороны Севастополя эпическая ситуация войны. Он еще не освободился от условностей и предрассудков, властвующих в повседневной жизни. Новичок пришел из мира, где борьба эгоизмов превратилась в основной стимул жизни, где сочувствие унижает, а сострадание оскорбляет достоинство человека.

Болезненной замкнутости героя из господ противостоит поведение защитников Севастополя и России. Исхудалый солдат следит за ним «добродушным взглядом и как будто приглашает подойти к себе» (т. 4, стр. 6). Севастополь пробуждает особый строй отношений между людьми, где солдат не только не стыдится интимностей в общении с господами, но, нисколько не смущаясь, посвящает их в психологические хитрости, помогающие погашать физическую боль: «Оно первое дело, ваше благородие, *не думать много:* как не думаешь, оно тебе и ничего. Все больше оттого, что думает человек» (т. 4, стр. 7). Простая матроска, не робея, открыто «вмешивается» в этот разговор и, как бы взывая к единодушию, смотрит то на «вас», то на раненого матроса. Есть что-то семейное в стиле тех отношений, которые несет Севастополь, открывающий посреднику народно-крестьянские основы жизни «миром» — нравственную опору обороны. И по мере того как герой входит в этот «мир», он освобождается от эгоизма и тщеславия. Дурной стыд, который удерживал его на пороге госпиталя, сменяется чувством хорошего стыда: «Вы начинаете понимать защитников Севастополя; вам становится почему-то совестно за самого себя перед этим человеком... — и вы молча склоняетесь перед этим молчаливым, бессознательным величием и твердостью духа, этой стыдливостью перед собственным достоинством» (т. 4, стр. 7).

Либеральная русская беллетристика, шедшая в отличие от официальной по следам Толстого, не улавливала эпического содержания этих сцен. А. И. Ершов, автор «Севастопольских воспоминаний артиллерийского офицера»,[39] явно подражает Льву Толстому. Его очерки заимствуют даже толстовскую манеру повествования: умудренный опытом артиллерийский офицер восстанавливает свои первоначальные, прапорщичьи ощущения и пытается по-толстовски расширить их. Но дальше критики отвлеченно-романтических представлений о войне герой Ершова не идет. Вот суть его «нравственного прозрения»: «Меня разом оставили все радужные мечты поэзии, все одуряющие картины боя, так привлекательные вдали от действительных ужасов войны. Мне стало жутко, больно, страшно за себя, стыдно за свою прапорщичью восторженность».[40] Артиллерийский офицер Ершов не поднимается над буднично-прозаическим освещением войны, он судит ее с позиции частного человека, представителя узкого офицерского круга.

Толстой не только изображает кровь, грязь, страдания и смерть, но и духовно преодолевает их. Эпизод посещения перевязочного пункта оказывается в его рассказах сквозным. В «Севастополе в мае» князь Гальцин едва «вошел в первую комнату, взглянул и тотчас же невольно повернулся назад и выбежал на улицу. Это было слишком ужасно!» (т. 4, стр. 37). По Толстому, инстинктивный порыв Гальцина — эгоистический

[39] См: «Библиотека для чтения», 1857, №№ 3, 4, 6, 11, отд. 1
[40] Там же, 1857, № 3, отд. 1, стр. 59.

lib.pushkinskijdom.ru

порыв: оберегая душевное спокойствие, герой прячется от страшной правды войны. В условиях, когда под угрозой судьба нации, поведение Гальцина неэтично. В первом рассказе Толстой призывает новичка самоотверженно «принять в себя» правду войны, внутренне пережить ее и извлечь из суровых переживаний необходимое для России нравственное мужество. Толстовское повествование и в этой сцене глубоко полемично. С одной стороны, опровергается эгоистическая, кастовая суть официальной беллетристики тех лет, которая, подобно князю Гальцину, предпочитала или умалчивать о кровавых эпизодах войны,[41] или умышленно приукрашивать их.[42] С другой стороны, утверждается свойственное народу духовное самоотвержение. И критика войны, и обретение стойкости духа в войне имеют у Толстого общие, народно-демократические истоки.

Толстой не обходит в «Севастополе в декабре» и драматическую сторону воздействия войны на тех людей, кто по социальному положению своему остается на поверхности исторического водоворота. Он показывает, как военная атмосфера периодически возбуждает в них чувство полноты бытия, являющееся прямым следствием ощущения его непрочности, относительности. Война максимально мобилизует инстинкт любви к жизни, но не застраховывает личность от эгоизма и безответственности.

По контрасту со сценой в зале Дворянского собрания рисуется сцена в трактире. Толстой замечает, что после участия «в деле» офицеры испытывают не «стыдливость перед собственным достоинством», а неестественно возбужденное состояние; их разговоры полны хвастовства. Если в молоденьком мичмане такая бравада простительна (предвосхищение темы Володи Козельцова), то в офицере, рассказывающем про альминское дело, она вызывает осуждение; это уже не молодечество, а усиленная игра тщеславных чувств (предвосхищение тематики «Севастополя в мае»). Тщеславие усугубляет разрушительные инстинкты войны. И Толстой уже в первом рассказе цикла противопоставляет им стихии «мира в войне» — демократическую, народную общность.

В толстовском повествовании, начиная с «Севастополя в декабре», герои крупного плана всякий раз соотносятся с коллективным образом народа, так или иначе взаимодействуют с ним. Да и внутри этого коллективного образа, как в народной русской песне, солирующие голоса подхватываются и развиваются в подголосках. «...Человек четырнадцать матросов живо, весело, кто засовывая в карман трубку, кто дожевывая сухарь, постукивая подкованными сапогами по платформе, подойдут к пушке и зарядят ее» (т. 4, стр. 14). Общее («человек четырнадцать» «живо, весело... подойдут») расщепляется толстовским художественным зрением на цикл индивидуальных действий («кто засовывая в карман трубку, кто дожевывая сухарь»), придающих группе не однолинейное, плоскостное, а многомерное освещение. Выделение из массового, «хорового» движения индивидуальных жестов завершается вновь изображением динамики совокупного действия («постукивая..., подойдут..., зарядят»). В художественном мире толстовской фразы непрерывно осуществляется «обобщение» и «анализ», расчленение и связывание. В итоге группа матросов воспринимается не как абстрактная войсковая единица — некое туманное пятно на фоне общего плана обороны, — но как живописный, пластический образ человеческого коллектива, одухотворенный множеством индивидуальных жизней.

[41] Ср.: «Картина слишком кровавая, чтобы ее описывать: опускаю завесу» (П. Алабин. Ольтеницкая битва 23 октября 1853 года. (Из походных записок). «Русский художественный листок», 1854, № 22).

[42] Ср.: «Не могу удержаться от слез, видя этих храбрых и неустрашимых христолюбивых воинов, переносящих самые страшные и смертельные раны, и что же? вы не услышите ни одного стона, ни одного ропота, не увидите ни одной слезы» (Г. Славони. Письмо из Севастополя. Севастополь, 21 декабря 1854 г. «Одесский вестник», 1855, № 4, 11 января, стр. 16).

lib.pushkinskijdom.ru

Утонченная диалектика целого и части, «мира» и личности не только оживляет совокупный коллективный образ, но и укрупняет образ индивидуальный, придает ему эпическую монументальность. «Вглядитесь в лица, в осанки и в движения этих людей (аналитическое расчленение коллективного образа, — *Ю. Л.*): в каждой морщине этого загорелого, скуластого лица (переход от совокупного множества к единичному образу, — *Ю. Л.*), в каждой мышце, в ширине этих плеч, в толщине этих ног, обутых в громадные сапоги, в каждом движении, спокойном, твердом, неторопливом (создается укрупненный эпический образ солдата, — *Ю. Л.*), видны эти главные черты, составляющие силу русского...» (решительный, художественно подготовленный переход от единицы к целому, от личности к нации, — *Ю. Л.*) (т. 4, стр. 14).

Эти же закономерности художественного мышления Толстого обусловливают внутреннее единство и взаимосвязь входящих в севастопольский цикл рассказов. «Сошествие во ад» четвертого бастиона у героя «Севастополя в декабре» сопровождается постепенным расширением его духовного кругозора и завершается «выходом» к стихиям народной жизни. Толстой создает аналитический очерк, сюжетные мотивы которого повторяются во всех последующих произведениях цикла. Путь к бастиону здесь содержит несколько «кругов». В каждом из них (общий вид города, посещение госпиталя, вход в операционную, беседы с офицерами, дорога на бастион, пребывание на переднем крае обороны) герой-посредник переживает особые душевные состояния, которые может испытать любой участник обороны. Во втором рассказе по этим «кругам» Толстой проведет героев-аристократов. Естественно, что «Севастополь в мае» окажется очерком, художественная самостоятельность которого не абсолютна. Лишь обращение к «Севастополю в декабре» дает читателю те широкие эпические горизонты, на фоне которых обретают особый смысл «подробности» психологического анализа второго рассказа.

3

Сопоставим путь на четвертый бастион героя «Севастополя в декабре» и адъютанта Калугина из «Севастополя в мае». Внешне они похожи, повторяются одни и те же ситуации, в которые ставит героев война (встречи с ранеными солдатами, взрывы бомб и захватывающее чувство страха смерти, наконец, внутренняя борьба с ним, завершающаяся относительным душевным равновесием). Но при внешнем сходстве путь этих героев к четвертому бастиону дает совершенно различный нравственный результат.

В первом рассказе Толстой учит нас преодолевать страх смерти, не замыкаясь в себе, а открываясь миру. Он предлагает нам поговорить с ранеными, присмотреться к солдату, который со смехом бежит мимо. И по мере того как чувство людской солидарности распрямляет невольно нашу грудь, исчезает мучительное ощущение одиночества. Мы видим, что все идут по дороге смерти, что солдаты и матросы под бомбами курят трубки, играют в карты, переобуваются, едят, живут. Именно приобщение к жизни «миром» с простыми солдатами помогает нам подняться над своим эгоистическим «я», понять иное измерение жизненных ценностей, где на первом плане, покрывая смерть, стоят чувства любви к родине, к России.

Аристократ Калугин ведет себя иначе. Он не только не заговаривает с ранеными, но, напротив, старается «не обращать на них никакого внимания» (т. 4, стр. 38). С естественным страхом смерти он борется по-своему, вспоминая легенду об эффектной, вызывающей храбрости одного из адъютантов Наполеона I и принимая на время лихую казацкую посадку.

lib.pushkinskijdom.ru

В подавляющем большинстве корреспонденций эпохи Крымской войны преданные правительственным кругам авторы определяли «русскую храбрость» как равнодушие к смерти. В описании одной из севастопольских бомбардировок, например, сообщалось: «Не только мужчины, но и женщины *равнодушно* следили за полетом бомб, *беззаботно* рассуждая, куда они упадут. *Совершенное хладнокровие* и даже *пренебрежение к выстрелам* сделалось всеобщим в Севастополе».[43] Идеология русского самодержавия культивировала показное удальство, исключительный, выпадающий из нормы тип поведения человека на войне: «Кошка — из молодцев молодец! Он играет со смертью, как дитя с куклою: ставит ее вверх ногами, ездит на ней верхом, заслоняет ею свои плечи от неприятельских пуль».[44]

В «Севастопольских рассказах» Толстой и словом не упомянул ни о матросе Кошке, ни о рядовом Шевченко, ни о мичмане Бартьянове, ни о лейтенанте Берюлёве, ни о других героях из солдатской или офицерской среды, поднимавшихся на щит периодической печатью. В центре внимания писателя оказался повседневный, будничный подвиг, совершаемый всей солдатской массой. Солдаты не шутят над смертью; в последнем рассказе севастопольского цикла они, укрывшись в блиндаже от неприятельских бомб, по складам читают в азбуке: «страх смерти — врожденное чувствие человеку». Не «равнодушие», не «природное удальство», не показное молодечество придают человеку мужество на войне. Напротив, тщеславное стремление скрыть естественное чувство страха ведет к отрыву офицерского сословия от народной нравственности, от эпических основ народной жизни.

«Храбрость» Калугина держится на обособлении от окружающего, он в нее прячется как в раковину, в скорлупу. Но в условиях общенациональной катастрофы эта скорлупа оказывается убежищем весьма ненадежным. Чем больше храбрится Калугин, тем беззащитнее он становится: «Ему *вдруг* сделалось страшно: он рысью пробежал шагов пять и упал на землю... *Вдруг* чьи-то шаги послышались впереди его. Он быстро разогнулся, поднял голову и, бодро побрякивая саблей, пошел уже не такими скорыми шагами, как прежде... Уже несколько шагов только оставалось Калугину перейти через площадку..., как опять *на него нашло* затмение и этот глупый страх; сердце забилось сильнее, кровь хлынула к голове, и ему нужно было усилие над собою, чтобы пробежать до блиндажа» (т. 4, стр. 40; курсив мой, — *Ю. Л.*).

Повинуясь лишь голосу тщеславия, Калугин не ложится на землю при виде падающей бомбы, и только случай спасает его от бессмысленной смерти. В аналогичной ситуации смерть настигает в рассказе другого героя — Праскухина. Эпизод с Праскухиным и Михайловым, смысл которого не уяснен с достаточной полнотою в литературе о Толстом, является кульминацией «Севастополя в мае». Писатель умышленно сводит перед лицом смерти именно этих героев, и отнюдь не только игра случая спасает Михайлова и губит Праскухина. Раскрывая диалектику их душ, писатель показывает, что критическая ситуация вызывает у них различный качественно поток мыслей и чувств, различную в принципе «диалектику поведения», которая по-разному решает их судьбу.

Роковая бомба настигла Праскухина и Михайлова, когда они вышли на менее опасное место и Праскухин «стал оживать немного». Но «оживать» для Праскухина — это значит тщеславиться. В отличие от него не очень тщеславный Михайлов, «трус» по аристократическому кодексу, тотчас упал на живот, когда испуганный голос солдата крикнул: «Ложись!»

---

[43] Н. П. Заметки о Крымской войне, составленные по воспоминаниям томашним жителем. «Санкт-Петербургские ведомости», 1855, № 95, 3 мая, стр. 479.

[44] «Одесский вестник», 1855, № 38, 5 апреля, стр. 178.

lib.pushkinskijdom.ru

Демократизм Михайлова, его инстинктивное стремление жить «миром» с простыми солдатами одерживает верх над другими его чувствами.

Праскухин, только что подтрунивавший с Калугиным над трусостью Михайлова («капитан, это прямо сюда»), лишь «невольно согнулся до самой земли», а спустя секунду «испугался, не напрасно ли он струсил». Открыв глаза, Праскухин, верный своему характеру, сначала «с самолюбивым удовольствием» увидал не бомбу, а то, что Михайлов «около самых ног его лежал на брюхе». Когда же, наконец, Праскухин бомбу заметил и «ужас, исключающий все другие мысли и чувства», охватил его, тщеславие, ставшее второй натурой, окончательно погубило его. Он не лег пластом, не прижался к земле, а упал на колени и закрыл лицо руками. Противоестественная смесь страха смерти и стыда проявилась в этом последнем инстинктивном жесте. Беспощадный толстовский анализ показывает далее, что самолюбие не покинет даже бесконтрольный поток душевной жизни Праскухина. Первой мыслью, всплывшей в его охваченном ужасом сознании, был вызов судьбе: «Кого убьет — меня или Михайлова?»

Иначе думает бесхитростный штабс-капитан. Не тщеславие, а ощущение слабости своей перед миром и богом испытывает он в минуту смертельной опасности («Господи, прости мои согрешения»). В эпизоде с Михайловым Толстой сокращает аналитический момент не потому, что хочет избежать ненужных повторений.[45] Испытываются на жизнеспособность разные души, разные характеры.

Роковая правда войны застает Праскухина врасплох: обнаруживается, что аристократический кодекс — слишком хрупкая духовная защита перед лицом смерти. Отсюда хаос в его переживаниях, инстинктивные попытки найти точку опоры при лихорадочном ощущении того, как рассыпается в пестрых воспоминаниях ускользающая от него жизнь.

Михайлов еще по пути на бастион готовится к смерти как к возможному исходу. Здесь и прощальное письмо отцу, и образок Митрофания, подаренный ему матушкой, и разговоры с солдатами, и те размышления наконец («непременно убьет»), которые аристократы называли «трусостью». В считанные секунды перед разрывом бомбы ему не приходится уже с лихорадочной праскухинской поспешностью подводить итоги. Душевное состояние Михайлова организованнее, собраннее, цельнее.

Эпизод с Праскухиным и Михайловым свидетельствует, что именно в вещах «мелких», «прозаических» ловит Толстой скрытый ход истории. Смерть Праскухина похожа на самоубийство, подоплекой которого является тщеславие — историческая болезнь XIX века. Спасение Михайлова, напротив, напоминает отнюдь не ироническое, как представляется П. П. Громову,[46] воскресение из мертвых. «Подробности» чувств обретают эпические подсветы, формируется толстовское «сопряжение» «великого эпического веяния с бесконечными мелочами анализа».[47]

Это принципиальное различие в духовном мире героев, как правило, не замечается в работах о Толстом. Даже С. Г. Бочаров, исследователь, очень чуткий к художественной детали, полагает, что «Михайлов и Праскухин, оба, при всех своих различиях общественных и личных, пережи-

---

[45] Ср.: «Описание переживаний Михайлова дается гораздо более кратко — и это естественно... совершенно незачем повторять то, что уже известно, о чем только что рассказывалось» (П. Громов. О стиле Льва Толстого. Становление «диалектики души», стр. 217). Отождествляет существо переживаний героев и А. Шифман: «...Праскухина даже в последние минуты жизни не покидает чувство эгоизма и тщеславия, которые составляли сущность его характера. То же и с Михайловым» (А. Шифман. Севастопольские рассказы. В кн.: Л. Н. Толстой. Сб. статей. Учпедгиз, М., 1955, стр. 130—131).

[46] См.: П. Громов. О стиле Льва Толстого. Становление «диалектики души», стр. 220.

[47] Граф Л. Н. Толстой. Критические статьи Вогюэ и Геннекена. М., 1892, стр. 23.

lib.pushkinskijdom.ru

вают одно и то же».[48] Просчеты С. Г. Бочарова в анализе этого эпизода глубоко закономерны: исследователь недостаточно исторично отделяет «диалектику души» от «диалектики характера» толстовского героя 50-х годов.[49] Не одно и то же переживают на пороге жизни и смерти Праскухин и Михайлов, не обособлена, а глубоко слита с характерами героев диалектика их душ. В поведении аристократов эгоистические, кастовые мотивы одерживают верх над мотивами живыми, демократическими. Рыцарская преданность духу и букве официальной идеологии ведет не к сплочению нации, а к обособлению целой группы людей, стоящих во главе государства и армии, от вечных основ жизни «миром», носителем которых является простой солдат.

Но в то же время Толстой не исключает возможности перехода лучших людей из господского сословия на демократические позиции. Конфликт двух сословий в едином организме нации даже в этом, критически беспощадном рассказе не доведен до логического конца. Показано, что официальная идеология и офицерская элита, которая ее всем своим поведением выражает, остаются на «экзотическом» уровне восприятия войны и не выдерживают испытания ею. Однако аристократы «Севастополя в мае», при всей их кастовой ограниченности, еще и «недоконченные» люди, не герои и не злодеи: они не умещаются в «общие характеристики», не покрываются целиком даже развернутой «генерализацией» на тему о тщеславии, которую дает в начале рассказа Толстой.[50] В этой «генерализации» он уже не претендует на изображение тех или иных индивидуальных типов или даже сословных групп. Речь идет о болезни века, о «лживой форме европейского героя», здесь предвосхищаются философские страницы «Войны и мира».

В «Севастопольских рассказах» Толстой совершенствует метод «интеграции» индивидуальных характеров. «Изучая „механизм" толстовской характерологии, — пишет К. Н. Ломунов, — нельзя не заметить, что процесс группировки характеров производится писателем в тесной связи с их индивидуализацией».[51] В своих поисках Толстой не одинок: литература конца 1840-х — начала 50-х годов совершает заметные успехи на путях индивидуализации и усложнения внутреннего мира человека: «Бедные люди» Ф. М. Достоевского, «Хорь и Калиныч» И. С. Тургенева, «В дороге» Н. А. Некрасова. Но уже к началу 1850-х годов все более настойчиво пробивает себе дорогу другая, встречная тенденция. В «Записках охотника» Тургенев не только открывает множественность народных характеров, но и пытается свести все богатство крестьянских индивидуальностей в групповые единства, предвосхищая толстовскую диалектику общего и частного, «мира» и личности. Совершенствуя анализ индивидуальных начал, литература переходит к исследованию сложной системы взаимосвязей и человеческих общений внутри единого, хотя и социально расчлененного организма нации. Вслед за Тургеневым к поиску этого единства устремляется Салтыков-Щедрин с его «Губернскими очерками», а затем вернувшийся из Сибири Достоевский с «Записками из Мертвого дома».[52]

[48] С. Г. Бочаров. Л. Толстой и новое понимание человека. «Диалектика души». В кн.: Литература и новый человек. Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 247.

[49] Убедительная полемика с концепцией С. Г. Бочарова ведется Е. Н. Купреяновой в кн.: Эстетика Л. Н. Толстого. Изд. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 191—197.

[50] Уже в «Рубке леса», по тонкому наблюдению П. П. Громова, «для реального смыслового движения сюжета „классификация" типов солдат... оказывается несущественной» (П. Громов. О стиле Льва Толстого. Становление «диалектики души», стр. 276).

[51] К. Н. Ломунов. Психологическое течение в литературе критического реализма. Л. Н. Толстой. В кн.: Развитие реализма в русской литературе, т. 2, кн. 2. Изд. «Наука», М., 1973, стр. 24.

[52] См. об этом в кн.: Ю. В. Лебедев. У истоков эпоса. (Очерковые циклы в русской литературе 1840—1860-х годов). Ярославль, 1975, стр. 39—152.

lib.pushkinskijdom.ru

В становлении и развитии этих новых тенденций историко-литературного процесса решающую роль сыграло обращение к народной, демократической теме, и не только потому, что здесь открывалась художнику сфера жизни, в меньшей мере затронутая стихиями буржуазного обособления. Захват искусством демократических низов привел к более сложному и многоаспектному изображению жизни верхов, к исследованию противоречивости общественного развития в целом.[53]

В сравнении с «Записками охотника» у Толстого заметно утончается искусство индивидуализации («мелочности», по его собственному определению) и одновременно ведутся поиски более широкой основы для интеграции характеров в собирательном художественном образе. У Тургенева групповые «гнезда» существуют в двух разновидностях — практическое начало в народном характере (группа Хоря) и поэтическая стихия в нем (группа Калиныча). Толстой выходит к единству более широкому, возникающему на внутренне «рифмующихся» друг с другом эпизодах:

1. *Калугин:* «Когда он сошелся с встретившимся ему саперным офицером и матросом, и первый крикнул ему: „ложитесь!“, указывая на светлую точку бомбы, которая, светлее и светлее, быстрее и быстрее приближаясь, шлепнулась около траншеи, он только *немного и невольно,* под влиянием испуганного крика, нагнул голову и пошел дальше» (т. 4, стр. 40).

2. *Праскухин и Михайлов*: «Только что Праскухин, идя рядом с Михайловым, разошелся с Калугиным и, подходя к менее опасному месту, начинал уже оживать немного, как он увидал молнию, ярко блеснувшую сзади себя, услыхал крик часового: „маркела!“ — и слова одного из солдат, шедших сзади: „как раз на батальон прилетит!“ Михайлов оглянулся. Светлая точка бомбы, казалось, остановилась на своем зените — в том положении, когда решительно нельзя определить ее направление. Но это продолжалось только мгновение: бомба быстрее и быстрее, ближе и ближе... опускалась прямо в середину батальона.

— Ложись! — крикнул чей-то испуганный голос. Михайлов упал на живот. Праскухин *невольно согнулся* до самой земли и зажмурился» (т. 4, стр. 47—48).

Наиболее близкие реакции вызывает падение бомбы у Калугина и Праскухина. Как и Праскухин, Калугин не реагирует на крик «Ложитесь» и лишь невольно сгибается. На сей раз его «храбрость» оправдана: упавшая бомба действительно не могла убить его в траншее. Но этого не знает Калугин, это знает матрос, который один храбр сознательно и разумно, ибо «преспокойно смотрел на падавшую бомбу и опытным глазом сразу расчел, что осколки ее не могут задеть в траншее» (т. 4, стр. 40). К матросу во второй сцене близок штабс-капитан: он следит за полетом бомбы, пытается расчесть его направление. Но штабс-капитан лишь тринадцатый день проводит на бастионе, у него нет повседневного опыта войны. Потому-то он и трусоват, что и здесь олицетворяет средний уровень: от аристократической одеревенелости далек, но и солдатской трезвости у него маловато. Штабс-капитана спасает другое — живая реакция на голос в толпе солдат: «Ложись!» Так осуществляется у Толстого художественная «генерализация», гораздо более гибкая и тонкая, чем в общих рассуждениях.

Первая ступень ее — сознание духовной общности между Калугиным и Праскухиным, отличающей этих героев-аристократов от штабс-капитана Михайлова.

Вторая ступень ее — некоторое сходство всех господ-офицеров в глазах матроса, для которого «храбрости» и «трусости» в аристократическом

[53] См.: Г. М. Фридлендер. Поэтика русского реализма. Очерки о русской литературе XIX века. Изд. «Наука», Л., 1971, стр. 159—165.

lib.pushkinskijdom.ru

их понимании вообще не существует, есть лишь опыт обстрелянного, опаленного войной человека.

Третья ступень ее — некоторая близость внутреннего мира и поведения штабс-капитана Михайлова к простому солдату, особенно ощутимая на фоне поведения «аристократов».

Наконец, есть в этом рассказе предельно широкая «генерализация», по-своему снимающая все определяющиеся в сознании читателя групповые общности. В разных героях «Севастополя в мае», сколь бы ни были они «стянуты» своими социальными масками, сквозь все показное, кастовое и неестественное проглядывает нечто живое, сближающее Калугина с Праскухиным, Праскухина с Михайловым и всех их вместе — с простым солдатом. Страх смерти, который аристократы пытаются скрыть в себе, презрительно называя его трусостью, как «врожденное чувствие человеку» частенько пробивает броню эгоистических чувств; мы видим, что в душах этих людей не все убито и задавлено средой, что человечески они могут, но не хотят быть шире и значительнее.

В последнем рассказе цикла (в соответствии с историей обороны на последнем, трагическом ее этапе) Толстой показывает, как обостряющийся внутри нации раскол заставляет лучших людей из господ решительно порвать с аристократическими представлениями своего сословия и разделить с солдатами горечь постигшей Севастополь и Россию трагедии.

4

Героями третьего рассказа не случайно избираются люди неродовитые, происходящие из мелкого или среднего провинциального дворянства. Штабные уходят на второй план не только по желанию автора, но и по воле истории. В августе 1855 года жестокая правда войны взяла, наконец, свое и по-своему «рассортировала» людей. Слуга Михаила Козельцова, своеобразный Санчо Панса при русском офицере — Дон Кихоте, ворчит: «Вот всё торопились из губернии ехать. Ехать да ехать. Есть куда торопиться! Которые умные господа, так чуть мало-мальски ранены, живут себе в ошпитале. Так-то хорошо, что лучше не надо... Которые и настоящие здоровые-то, и те, которые умные есть, живут в ошпитале в этакое время...» (т. 4, стр. 86).

По документальным свидетельствам участников обороны, летом 1855 года среди офицеров стали массовыми случаи отклонения от воинского долга. Полковник П. Н. Глебов записывает 16 августа в своем дневнике: «Много пехотных наших офицеров, под предлогом болезни, укрываются в Бахчисарае и в Симферополе. Сегодня главнокомандующий послал туда генерал-полицмейстера с строгим приказанием освидетельствовать всех их и которые окажутся не тяжко больными, тотчас выслать таковых с жандармами в полки».[54]

Особенности новой, заключительной «фазы» севастопольской обороны, которую изображает в третьем рассказе Толстой, просматриваются во всем, включая портреты его героев. Во внешнем облике Михаила Козельцова бросается в глаза рожденное изнурительной войной парадоксальное сочетание молодости и здоровья с болезненностью и мертвенностью: «...он был скорее худ, особенно в лице, покрытом нездоровым желтоватым загаром. Лицо его было бы красиво, ежели бы не какая-то одутловатость и мягкие, нестарческие, крупные морщины, сливавшие и увеличивавшие черты и дававшие всему лицу общее выражение несвежести и грубости»

[54] Записки Порфирия Николаевича Глебова. «Русская старина», 1905, март, стр. 501. См. также письмо А. И. Панфилова от 10 июня 1855 года: «Русская старина», 1910, июль, стр. 98—99.

lib.pushkinskijdom.ru

(т. 4, стр. 60). Худоба и бледность опухших лиц доминирует и в описаниях внешнего вида солдат, встреченных Михаилом Козельцовым по пути в Севастополь. Детали этого коллективного портрета повторяются в изображении тяжело раненного, перенесшего ампутацию офицера Марцова.

Гармонирует с общим настроением участников обороны и душевное состояние Михаила Козельцова. «Озлобленное равнодушие», с которым герой смотрит на телеги с ранеными, свойственно и солдату Должникову, и поглощенному физическими и нравственными страданиями Марцову, и т. д.

Толстой и в последнем рассказе изображает диалектическую взаимосвязь личности с общим ходом исторических событий. Композиционно рассказ построен на столкновении двух встречных людских потоков. Один устремлен в Севастополь, к центру обороны, другой движется из осажденного города. В этом движении принимают участие очень разные люди, с индивидуальными целями и желаниями. Но при всех различиях между ними Толстой не упускает главное — общее состояние, общую атмосферу, которая оказывает непосредственное воздействие на каждого из героев. Формируется целостный и динамический образ коллективного настроения людей, которое характеризуется прежде всего чувством усталости и потерянности. Козельцов не может ни от кого узнать хорошенько, где стоит его полк; молодые офицеры, едущие в Севастополь из Петербурга, не могут собрать сведений о том, где находятся батареи, к которым они прикомандированы. Неразбериха и беспорядок в армии — лишь отражение всеобщей неразберихи, начинающейся с высших бюрократических сфер.

Наряду с этим в рассказе изображается атмосфера взаимной отчужденности, озлобленного равнодушия людей друг к другу. Она проступает в настроении раненого солдата, не желающего приветствовать встретившегося ему офицера, в остром чувстве одиночества, которое испытывает на ночных улицах Севастополя Володя Козельцов, в натянутых, неловких отношениях двух братьев, которых навеки разводит друг с другом трагическая севастопольская судьба. В критические минуты жизни города между разными группами внутри офицерского круга растет взаимная отчужденность, переходящая в открытую враждебность. Социальное положение сближает Михаила Козельцова со штабс-капитаном Михайловым. Но если для Михайлова дружба со штабными-аристократами еще соблазнительна и ради нее он напускает на себя так не идущее к его внешнему и внутреннему облику тщеславие, то Михаилу Козельцову штабные офицеры глубоко ненавистны, он их открыто презирает уже за то, что они штабные, даже не пытаясь по-человечески с ними сойтись. За различиями в характерах Михайлова и Козельцова опять-таки скрывается диалектика разных «фаз» севастопольской обороны. Козельцов — «старший» не только по отношению к своему брату Володе; он «старший» по опыту войны, по ощущению истинных и ложных ценностей жизни, выстраданному на бастионах.

В перспективе движения Л. Н. Толстого к «Войне и миру» очень значимым оказалось это умение показать человека в разных временны́х контекстах, на разных этапах истории обороны. В «Севастопольских рассказах» движение исторического времени, смена времен максимально конкретизирована; о месяцах и неделях говорится как о десятилетиях, об исторических вехах на трудном и кровавом пути войны. Крымская война открыла перед Толстым-художником движущуюся историю не в смене десятилетий, а в самом течении повседневности, в смене месяцев, недель и дней, пробудила в Толстом особую остроту исторического зрения, способность ощущать веяние истории в самых «будничных» и «микроскопических» событиях повседневности. Более того, в последнем рассказе севастопольского цикла Толстой наметил пути становления эпического ха-

lib.pushkinskijdom.ru

рактера, показав органическую взаимосвязь героев (братьев Козельцовых) с общим ходом исторических событий.

Характер Михаила Козельцова, богатого «самолюбивой энергией» и «мелкой даровитостью», стремящегося везде и во всем «первенствовать над людьми, с которыми себя сравнивал», в развитии действия рассказа изменяется на глазах у читателя. Уже с первых страниц рассказа Толстой обнаружит противоречие между привычным поведением Козельцова-старшего и тем душевным состоянием, которое возбуждает в нем атмосфера последних часов обороны. Решающую роль в наметившемся переломе играет встреча героя с ранеными. Выслушивая неутешительные вещи, Козельцов, по привычке «первенствовать», бормочет: «Как же! очень буду слушать, что Москва болтает!.. Смешная эта Москва...» Но в то же время Козельцов ощущает «какую-то тяжесть апатии на сердце и туманность мыслей, оставленных в нем видом транспорта раненых и словами солдата...» (т. 4, стр. 63).

Ход событий заставляет Козельцова отречься от сословного кодекса храбрости, принять народную точку зрения на жизнь, прислушаться к мнению «этой смешной Москвы». В рассказе отчетливо, хотя еще и схематично, намечена эволюция героя в этом направлении, завершившаяся героической смертью его во время штурма. Как потом у Пьера при спуске с Можайской горы, встреча с ранеными нарушает привычный для Козельцова образ мыслей и поведения. Солдатские разговоры подсознательно вторгаются в его внутренний мир, оставляя в нем пока еще неясный, «туманный» след. Но эти следы повседневных впечатлений, наслаиваясь друг на друга, заставляют героя «уступить первенство» правде народной, в согласии с нею определять свои дальнейшие поступки и решения.

Не случайно за вышеприведенной сценой идет солдатский разговор на обочине севастопольской дороги; один из участников его — прохожий солдат — решает идти в осажденный город и разделить с ним трагическую его судьбу: «Никто, как бог, господа! Прощенья просим! — сказал он и, встряхнув за спиною мешок, пошел по дороге» (т. 4, стр. 64).

Так в критические минуты перед гибелью Севастополя, вопреки всеобщей растерянности и «озлобленному равнодушию», в душе каждого русского солдата и каждого честного офицера загорается «та благородная искра», которая в роковую минуту «вспыхнет пламенем и осветит великие дела».

Изображая героическую смерть Михаила Козельцова во время штурма Севастополя, Толстой ни на секунду не забывает о животворной связи, которая существует между личностью и всем «войском»: «Пробежав еще шагов 30, он увидал свою роту, прижавшуюся к стенке и лицо одного из своих солдат, но бледное, бледное, испуганное. Другие лица были такие же. Чувство страха невольно сообщилось и Козельцову: мороз пробежал ему по коже» (т. 4, стр. 113). Характерная для Толстого диалектика: от роты в целом — к лицу одного из ее солдат и далее к распространению живого, единичного на общее, массовое («другие лица были такие же»). Чувство страха, переживаемого ротой, сообщается чуткому к настроениям солдат Михаилу Козельцову. Причем именно солидарность с людьми, ему подчиненными, дает Козельцову внутренние силы для героического поступка. Как противоположность ему рисуется молоденький офицер, у которого страх перерастает в духовную беззащитность и обособленность:

«Заняли Шварца — сказал молодой офицер, у которого зубы щелкали друг о друга. — Все пропало!

— Вздор, — сказал сердито Козельцов и, желая возбудить себя жестом, выхватил свою маленькую железную тупую сабельку и закричал:

— Вперед, ребята! Ура-а!

lib.pushkinskijdom.ru

Голос был звучный и громкий; он возбудил самого Козельцова. Он побежал вперед вдоль траверса; человек 50 солдат с криками побежало за ним» (т. 4, стр. 113). Козельцов и входит в общее настроение солдат, и поднимается над ним. Но его порыв увлекает роту лишь потому, что Козельцов духовно с нею связан, что самочувствие солдат близко к его собственному. Он и часть «мира» и вне его, т. е. ведет его за собой: «Он бежал вперед и вперед. Несколько солдат обогнали его; другие солдаты показались откуда-то сбоку и бежали тоже» (т. 4, стр. 113—114). Так за кругами антиэпического состояния проступают в последнем рассказе севастопольского цикла круги эпоса.

Открытая Толстым в «Севастопольских рассказах» диалектика частного и общего, личности и коллектива в изображении событий общенационально значимых предвосхищала эпос «Войны и мира». А. А. Сабуров так определил самую характерную его черту: «В „Войне и мире“ второстепенные герои не только вплетены в общую сюжетную систему книги, но вместе с примыкающими к ним эпизодическими лицами соотнесены с главными героями, связаны с ними внутренними идейными мотивами. Второстепенный герой в „Войне и мире“ — своеобразный прообраз, в котором воплощены мотивы главных образов. Это — исключительная особенность „Войны и мира“, которая имеет решающее значение: благодаря второстепенным героям авторская идея, раскрытая в главных образах, приобретает широкий обобщающий смысл. Идея главного образа звучит в сложном аккорде второстепенных фигур, покрывающих широкое поле повествования и образующих целое эпическое полотно».[55]

В «Севастопольских рассказах» Толстой вышел к целостному эпическому образу народа. Каждый из трех этапов в истории Крымской войны оказался новой «фазой» в развитии народного сознания, в подвижном и текучем духовном состоянии нации. Разумеется, форма очеркового цикла ограничивала творческие возможности Толстого, а точнее — выявляла суть их ограниченности. Разные стадии в истории обороны показаны лишь в кульминационных своих проявлениях, между «вершинами» (в декабре, мае, августе) зияют провалы. Нет еще и «сквозных» героев, меняющихся вместе с ходом истории от одной ее «фазы» к другой. За всем этим стоит историческая драма Толстого-художника. Ход событий в Севастополе не дает ему возможности развернуть в динамике полнокровные эпические характеры. Ведь эпические черты отличали не всю Крымскую войну в целом, а всего лишь начальный этап обороны и трагическое мгновение в ее финале.

Но тем не менее уже в «Севастопольских рассказах» зарождается толстовское искусство «интеграции» бесконечно малых величин, толстовский образ народного мира, толстовское «чувство совокупности, объединяющей все подробности».[56] Типизируются не только характеры, но и «положения», связи характеров, образующие движущиеся, исторически изменчивые художественные «миры». Севастопольский цикл Толстого является, таким образом, решающим в духовном и эстетическом отношении этапом писателя на пути к эпосу «Войны и мира».

---

[55] А. А. Сабуров. «Война и мир» Л. Н. Толстого. Проблематика и поэтика Изд. МГУ, 1959, стр. 375.

[56] Ромен Роллан, Собрание сочинений, т. XIV, Л., 1933, стр. 237.

lib.pushkinskijdom.ru

А. И. ПАВЛОВСКИЙ

ПЕРВОПРОХОДЕЦ СОВЕТСКОЙ ПОЭЗИИ

(К 80-ЛЕТИЮ НИКОЛАЯ ТИХОНОВА)

Николая Тихонова издавна, с самого начала его творческого пути, называют поэтом-разведчиком, путешественником-первопроходцем, освоившим новые темы, новые жанры и, наконец, новые земли, ранее редко входившие в орбиту отечественной литературы, например разноликий, разнохарактерный, красочный Восток — не только советский, но и зарубежный.

Когда-то Николай Тихонов написал ставшие крылатыми стихи:

Давайте бросим пешпй быт,
Пусть быт копытами звенит...[1]

Девизу этому он остался верным на протяжении всей своей долгой, увлекательной и подвижнической жизни.

Последняя по времени стихотворная книга названа им «Времена и дороги», что на редкость удачно характеризует и конкретный смысл включенных в нее стихов, и постоянный в своем существе облик поэта.

«Времена и дороги» (1970) — путешествие памяти по десятилетиям прожитой жизни и реальные странствия Николая Тихонова по советской стране и различным государствам и городам мира, особенно восточным, издавна привлекавшим его беспокойную, постоянно путешествующую музу.

Эта особенность касается не только стихов, но и прозы, например мемуарных рассказов и очерков из «Двойной радуги», «Шести колонн», «Кавалькады», а также многочисленных литературно-критических и публицистических статей и выступлений, вошедших в недавно изданную книгу «Писатель и эпоха»: в ней путешествия совершаются по литературам мира, но прежде всего по литературам советских республик.

В книгу «Писатель и эпоха» вошла статья Николая Тихонова о М. Горьком, тоже неустанном путешественнике по странам и литературам. Характерно, что из многочисленных высказываний великого основоположника советской литературы поэт приводит, по-видимому, особо близкие ему слова: «Социалистический реализм утверждает бытие, как деяние...»[2] Они дороги Николаю Тихонову и как теоретическое обоснование нашего художественного метода, и как универсальная формула собственного жизненного поведения.

Главное для Николая Тихонова — активность художника-коммуниста. В одной из своих статей, также вошедшей в книгу «Писатель и эпоха», он пишет: «...необходимо глубоко знать и чувствовать жизненные явления, уметь проникать в чувства и мысли множества людей, уметь пере-

---

[1] Николай Тихонов, Избранные произведения в двух томах, т. I, Гослитиздат, М.—Л., 1951, стр. 215 (далее ссылки на этот том приводятся в тексте).

[2] Николай Тихонов. Писатель и эпоха. Выступления, литературные записи, очерки. «Советский писатель», М., 1972, стр. 14.

lib.pushkinskijdom.ru

давать особенности их характеров и все жизненные конфликты, исходя при этом не из позиций нейтрального наблюдателя или натуралиста, наблюдающего жизнь людей с таким же беспристрастием, с каким ученый наблюдает жизнь жуков, а с пристрастием участника великой борьбы рабочего класса и всего советского народа за укрепление нашего социалистического общества, за победу коммунизма. Для этого писатель должен быть вооружен ясным пониманием происходящего и глубокой убежденностью в том, что он служит самой высокой цели, какая только может стоять перед литератором, — изображению всей сложной жизни человечества в борьбе за великолепное будущее, в борьбе за коммунизм».[3]

Преобразование мира понимается Николаем Тихоновым, как видим, по-горьковски широко: это и труд на полях и в заводских коллективах, труд ученого и художника. Но особое предпочтение отдает он труду людей, объединенных в большие производственные коллективы; жизнеутверждающая сила, по его мысли, рождается прежде всего в недрах разумно организованного, технически оснащенного, многолюдного человеческого сообщества. Он даже склонен считать, что молодой писатель и поэт, о котором мечтает любая эпоха, обязательно «родится среди гигантских строек и фантастических замыслов будущего».[4]

Издавна Николай Тихонов настаивал на необходимости художнического исследования массового трудового народного героизма. Не случайно он был в свое время одним из самых горячих энтузиастов горьковского начинания по изучению истории фабрик и заводов; по инициативе М. Горького вместе с группой писателей уехал он в самом начале 30-х годов в далекую Туркмению, чтобы непосредственно помочь этой республике в организации первых колхозов и первых индустриальных предприятий. «Работали мы, не зная отдыха», — вспоминает Николай Тихонов. Писательская группа проделала за время пребывания в Туркмении свыше двух тысяч километров по железной дороге, более восьмисот — на автомашине, около двухсот пятидесяти — на утлых суденышках и лодках по бурной Аму-Дарье, а потом бессчетное число верст на арбах, в седле по горным увалам Копет-Дага и Гиндукуша... К этому надо добавить, что поездка эта, весьма отличающаяся от нынешних более или менее благоустроенных творческих командировок, сопровождалась почти постоянной реальной опасностью, так как в Туркмении еще не всюду было ликвидировано басмаческое движение и были нередки убийства активистов и корреспондентов.[5]

В этом отношении, т. е. в своем активном стремлении к преобразованию жизни, в жажде впечатлений, постоянно влекших поэта в неизведанные края, вдаль от оседлой жизни, Николай Тихонов был, разумеется, не одинок. Годы первых пятилеток многих и многих сорвали с привычных мест, многим и многим десяткам советских писателей дали они новые темы, образы, идеи. Но у автора «Юрги» и «Кочевников», этих превосходных книг, написанных на туркменском материале, было и нечто особенное, неповторимо тихоновское. Ему была свойственна удивительная энергия стиха и прозы, сочетавшаяся с широтою политического мышления и с неустанными поисками новых и новых художественных форм.

Достаточно сравнить стихи из «Юрги», хотя бы, например, вот эти:

И — по коням... И странным аллюром,
Той *юргой*, что мила скакунам,
Вкось по дюнам, по глинам, по бурым
Саксаулам, солончакам...

(стр. 93)

[3] Там же, стр. 169.
[4] Там же, стр. 174.
[5] См. там же, стр. 23, 22.

lib.pushkinskijdom.ru

с балладами начала 20-х годов, чтобы почувствовать не только общее, сказывающееся в стремительности эмоционально-поэтического движения («баллады скорость голую»), но и иное — бо́льшую психологическую сосредоточенность на раскрытии личного, душевного мира.

Стихи, баллады из «Орды» и «Браги», в свое время мгновенно выдвинувшие Николая Тихонова в первые ряды советской поэзии, оказавшие заметное воздействие на формирование поэтического стиля 20-х годов, были — в духе своего стремительного и аскетичного времени — предельно лаконичны. Душевный мир современника, человека эпохи революции и гражданской войны, уходил в глубокий подтекст обнаженных и прямых, как приказ, тихоновских строк, передавался главным образом через жест, поступок, предельно лаконичную фиксацию движения к цели:

Локти резали ветер, за полем — лог,
Человек добежал, почернел, лег.

(стр. 39)

Советская поэзия тех лет охотно использовала этот прием, хотя и не всегда достигала тихоновской выразительности. Он был продиктован не прихотью мастера, а выражал характерные черты эпохи и назревшую в литературе потребность передать наиглавнейшее в человеке своего времени — его беспредельную преданность долгу, ожесточенность владевшей им борьбы, не знавшей компромиссов, кричащую контрастность самой человеческой жизни.

Нам снилось, если сто лет прожить —
Того не увидят глаза,
Но об этом нельзя ни песен сложить,
Ни просто так рассказать!

(стр. 38)

И Николай Тихонов нашел единственно возможную для него тогда художественную форму — балладу, новаторски изменив ее традиционный характер.

Достижения Николая Тихонова, автора «Орды» и «Браги», впрочем, и в дальнейшем использовались советской литературой, главным образом в те исторические моменты, которые характеризовались высшим напряжением народных сил, например в годы Великой Отечественной войны. Баллады К. Симонова, А. Твардовского, А. Прокофьева, А. Яшина, да и многих других поэтов со всей очевидностью свидетельствуют об этом. Характерно, однако, что сам Николай Тихонов, также писавший баллады, не повторил своей манеры. После туркменских стихов и «Тени друга» он уже не мог и не считал нужным возвращаться к голой балладной скорости. Может быть, наиболее примечательна в этом отношении поэма-баллада «Киров с нами». Та напряженность и известная развернутость внутреннего (авторского) психологического состояния, что впервые проявились у него сначала в «Поисках героя», а затем в «Юрге», обрели новое качество. При всей лаконичности в изображении блокадного города и его людей, обычно возникающих в поэме на какой-то краткий миг, при исключительной немногословности всего произведения, заставившей Алексея Толстого назвать его «песнью сквозь стиснутые зубы»,[6] поэма напряженно психологична. Она, по существу, представляет собою развернутый внутренний монолог. Лирический рассказ в ней идет от лица автора, чего, как правило, не было в прежних балладах Н. Тихонова. Ее резкое своеобразие заключается в сочетании, вернее сказать — орга-

[6] Алексей Толстой, Полное собрание сочинений, т. XIV, Гослитиздат, М., 1950, стр. 345.

lib.pushkinskijdom.ru

ничном соединении монологического принципа, пронизывающего все произведение и придающего ему лирико-психологический характер, с общей полифоничностью звучания. Душа поэта как бы вобрала в себя многоликую жизнь блокадного города, суровую музыку его борьбы и страданий.

Поэма «Киров с нами» имела принципиальное значение для развития всей советской военной поэзии. Во-первых, она оказалась первым крупным произведением военных лет, в котором достоверно и психологически проникновенно была показана сила народного сплочения. Самый тип тихоновской поэмы, лишенной фабулы, музыкальной по композиции, одним словом — сугубо лирической, но постоянно приближающейся к границе эпоса, надолго привился в поэзии военных лет. Речь здесь идет не о подражании, даже не об учебе, а о внутреннем глубоком стимуле, который был дан поэмой «Киров с нами». Лучшие поэмы военной поры были резко своеобразны: достаточно вспомнить хотя бы поэмы О. Берггольц, М. Алигер, П. Антокольского, М. Светлова и многих других весьма несхожих художников. И все же генетически лирическая поэма времен Великой Отечественной войны некоторыми своими важными художественными сторонами восходит к опыту Николая Тихонова. Во-вторых, «Киров с нами», появившийся в декабре 1941 года, подвел своего рода предварительный, но ценный и новаторски перспективный итог определенным идейно-эстетическим исканиям в жанре лирической поэзии и лирической поэмы. Дело в том, что многие элементы поэтического освоения военной действительности, зачастую существовавшие в литературе как бы в разрозненном виде (например, плакатность, очерковость, историческая ассоциация), у Тихонова обрели единство поэтического монолита. Развитие лирической поэмы на протяжении всех последующих трех с половиной лет войны свидетельствует о том, что именно разнохарактерность художественных средств, свобода и непосредственность высказывания, включающего в себя самые разные сферы мира и войны, стали постоянной чертой в творчестве многих и многих поэтов.

Николай Тихонов — художник яркого общественного темперамента, острого политического мышления. Именно это и определило характер его лирики, предпочитающей не замыкаться в канонических рамках какого-либо из жанров, но смело ломающей барьеры и перегородки, чтобы выйти к главному — к сути событий, к ясной идейно-художественной оценке их, к истолкованию действительности с партийных позиций. Эта особенность Николая Тихонова, сформировавшая и продолжающая формировать его стих и прозу, имеет самое прямое отношение к тому, что мы привычно именуем воздействием личности поэта-трибуна на его современников.

Новаторство поэта, сразу же бросившееся в глаза читателям его первых стихов и оставшееся отличительной приметой всего дальнейшего творчества, основывалось у Николая Тихонова на внимательном и, как правило, очень бережном усвоении предшествующего литературного опыта. Его баллады, внешне столь непохожие на западноевропейские и русские образцы, генетически, конечно, связаны с ними — в них ощущается и бернсовское народное начало, и энергичная ритмика Киплинга, и подспудная трагическая музыка Жуковского. Кавказские стихи Николая Тихонова тотчас вызывают в памяти романтическую кавказскую лирику Пушкина и Лермонтова, да и сам поэт прямо говорит об этом в своих стихах. В годы Великой Отечественной войны родство с русской классической традицией выявилось с особой широтой и органичностью. Как и многие писатели той поры, Николай Тихонов обращается к опыту автора «Севастопольских рассказов» и «Войны и мира». Его книга «Ленинград принимает бой» построена по такому же принципу, как и севастопольский цикл Л. Толстого, а приемы толстовского внутреннего монолога являются главенствующими в поэме «Киров с нами». Но, по-

lib.pushkinskijdom.ru

мимо этих несколько внешних по своей очевидности «примет родства», в творчестве Николая Тихонова ощутимы и более глубинные связи с классической русской литературой: живое народное и национальное начало, вольнолюбие, принявшее форму социалистической гражданственности, и гуманизм, проникнутый во многих произведениях поэта боевым интернациональным пафосом.

* * *

Будучи первопроходцем во многих жанрах, темах и даже поэтических направлениях, Николай Тихонов, однако, и не без основания, считает себя художником, особо приверженным к темам Востока.

И действительно, пожалуй, никто из советских писателей не сделал так необъятно много в освоении этой грандиозной географической и поэтической территории, как Николай Тихонов.

Что такое для него Восток?

Это не просто тема и, конечно же, не просто территория. Восток для Николая Тихонова всегда был важнейшим (и поэтически наиболее интересным) аспектом интернационального мышления. Это — аспект ленинский.

На Втором Всероссийском съезде коммунистических организаций народов Востока в Москве в 1919 году В. И. Ленин говорил: «Народы Востока просыпаются к тому, чтобы практически действовать и чтобы каждый народ решал вопрос о судьбе всего человечества».[7]

Николай Тихонов никогда не замыкает Восток в рамках каких-либо, хотя бы и излюбленных им, стран. «Оседлав воображение», он постоянно видит перед своим поэтическим взором всю карту мира. Только, в отличие от географической, карта мира у Николая Тихонова жива, динамична, переменчива, она вся пульсирует от волнения человеческих, социальных и политических страстей, кроме того, она не только этнографически, но и эмоционально конкретна, психологически достоверна и завораживающе увлекательна, хотя и лишена традиционной, отвергаемой им экзотики.

Ираклий Абашидзе верно сказал однажды, что Николай Тихонов, отдавая свою заветную любовь Востоку, склонен, однако, видеть весь мир, ибо, только зная весь мир, можно понять и объяснить Восток во всей его сегодняшней и завтрашней реальности. «Последуем за ним, — говорил И. Абашидзе о поэте, — к Ладоге и Финляндии, в Среднюю Азию и Кахетию. Встанем над „поседелым“, как сказанье, и, как песня, молодым Гамбори, побродим вокруг Бастилии и у Вердена. Вернемся влюбленные, как и он, „в лесов раскат, в скалистые края, в твой синий сад, Сванетия моя“. Затем Россия, обласканная сердцем, исхоженная вдоль и поперек. Огонь Отечественной войны, ленинградская блокада — „Огненный год“, тысяча бессонных ночей и дней. Великая победа и огненные строки о ней. И снова дороги: Европа, Азия, Африка. Стихи, очерки, рассказы... Сколько же лет нужно человеку, чтобы столько увидеть и написать!»[8]

Николай Тихонов в этом отношении родствен В. Маяковскому, чувствовавшему себя должником перед «вишнями Японии», о которых ему не довелось написать.

Кстати сказать, будучи чрезвычайно близким В. Маяковскому во многом и прежде всего в стремлении практически, своею волей и личным участием организовывать мир по живым планам коммунистического «завтра», Николай Тихонов близок ему и вниманием к Востоку.

Разве не об этом сказано в одном из новых стихотворений Николая Тихонова, вошедшем в его книгу «Времена и дороги»?

---

[7] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 39, стр. 328.

[8] Ираклий Абашидзе. Поэзия братства. «Литературная газета», 1966, № 142, 1 декабря.

lib.pushkinskijdom.ru

С юности мечтал я о Востоке —
И Восток увидел наяву —
Города, могучие потоки,
И людей, и чем они живут.
. . . . . .
С детских лет о них мечтал я жадно,
Та любовь не думала стихать,
Потому мне было так отрадно
Воздух стран полуденных вдыхать.

Люди стран тех вырастут чудесно,
Все, что мной написано о них,
Будет им со временем известно,
Будь то повесть, очерк или стих.[9]

В этом стихотворении, написанном после десятков лет работы над «восточными» стихами и прозой, многое знаменательно: это как бы маленькая энциклопедия «восточной любви» Николая Тихонова. В нем сказано и о том, что любовь к Востоку, выросшая в зрелое понимание его нужд и проблем, родилась из юношеских мечтаний, т. е., как мы знаем из других высказываний поэта, из стремления убежать от прозаического мещанского существования: но самое главное, может быть, в том, что романтическая полудетская мечта о далеких странах, свойственная едва ли не любому мальчишке, сопрягалась у Николая Тихонова с осознанием мечты как практической деятельности. Важно, что эта любовь, снова высказанная на старости лет, бескорыстна, вот почему так пленительно-трогательно прозвучала мечта старого странствователя и поэта:

В городской или в зеленой чаще,
Может быть, и скажут обо мне:
«Это друг был добрый, настоящий,
Хоть и жил в далекой стороне».[10]

Но разве не об этом друге, «добром и настоящем», живущем в «далекой стороне», мечтал в самой ранней тихоновской поэме маленький Сами?

Поэма «Сами» была написана в годы, кажущиеся сейчас фантастически далекими. Самосознание Индии тогда только пробуждалось. Поэма Николая Тихонова в обмороженном и голодном Петрограде могла казаться по крайней мере утопической. Однако шла Революция; она, как это знал и молодой тогда Николай Тихонов, касалась всех, не только живущих в революционной России, но и в тех странах, до которых еще не докатилось историческое эхо невской «Авроры». Николай Тихонов не знал Индии, он побывал в ней на склоне лет, но своим интернациональным чутьем, самим духом своей большевистской натуры («Меня сделала поэтом Октябрьская революция» (стр. 10), — сказал он) поэт верно схватил самое главное, что было характерно для тогдашней Индии: пробуждающееся национальное самосознание и вера (основанная, кстати, на одной из древних индийских легенд), что помощь Индии придет от северного народа. Знание Николаем Тихоновым Индии в ту пору было, конечно, отвлеченным, поэтому он почти не дает в своей поэме штрихов и деталей конкретного быта. Можно согласиться, однако, с В. Шошиным, наиболее полно осветившим восточную тему в тихоновском творчестве, что известная алгебраичность поэмы не нанесла ей ущерба и оказалась поразительно верной.[11] Характерно, например, что местом действия своего произведения автор «Сами» избрал, следуя поэтической интуиции и политическому чутью, город Амритсар, где 13 апреля 1919 года войска

[9] Николай Тихонов. Времена и дороги. «Советский писатель», М., 1970, стр. 72.
[10] Там же.
[11] См.: В. Шошин. Николай Тихонов. Изд. АН СССР, М.—Л., 1960, стр. 14.

lib.pushkinskijdom.ru

генерала Дайера повторили русское 9 января и где национально-политическое самосознание развивалось исключительно интенсивно. Поэма написана в том же 1919 году, когда произошли кровавые события в Амритсаре. Уже одно это обстоятельство говорит о почти газетной современности «Сами». Но Николай Тихонов, рассказавший о маленьком индийском мальчике Сами, который тянется своей детской душой к далекому Ленни (Ленину), не торопил событий: он отказался от введения в поэму картин конкретной борьбы — ведь революционное движение только-только начиналось. И образ далекого Ленни в сознании Сами предстает в религиозно-символическом плане. Николай Тихонов добился в своей поэме главного: он показал первые ростки протеста, веру в русского соседа, в интернациональную дружбу.

Так далеко был этот Ленин,
А услышал тотчас же Сами,
. . . . . .
Никогда его больше не ударит
Злой Сагиб своим жестким стэком.

(стр. 385—386)

Через много лет, когда освободительная борьба в Индии принесла свои плоды и когда Николай Тихонов воочию увидел страну своей мечты, он вновь вернулся к образу Сами, написав стихотворение «Индийский гость». В нем Сами носит имя Рафика Ахмада. Оказывается, он превратился в профессионального революционера-ленинца, побывал еще в юности в Москве, потом вел полную героизма подпольную борьбу в Индии, чтобы через полвека снова прилететь в Москву и постоять у мавзолея великого Ленни. Рафик—Сами говорит:

Когда-то шел я тропами глухими,
Сегодня вижу я Побед зарю,
И славлю я твое большое имя, —
Спасибо, Ленин, трижды повторю! [12]

В поэме «Сами» Николай Тихонов был первооткрывателем еще одной, сквозной и постоянной для советской литературы темы — темы Ленина. Трудно переоценить этот факт: то был 1919 год, и никто еще не пробовал браться за разработку столь грандиозного образа, — ведь писал же Николай Полетаев, что «портретов Ленина не видно», относя решение этой задачи к будущим «векам». Правда, портрета Ленина в строгом смысле слова нет и у Николая Тихонова: он и не мог возникнуть в детском воображении Сами. Ленин возникает в поэме как символ справедливости, надежды и мужества. Но такое изображение вождя было, во-первых, психологически достоверным, так как речь в произведении все время идет от лица мальчика, а во-вторых, совершенно верным по существу.

Каждое из путешествий Николая Тихонова по странам Востока (советского и зарубежного) приносило новые стихи, очерки, рассказы, повести: в своей совокупности они создают как бы поэтическую летопись борющегося и возрождающегося Востока. Даже одно перечисление этих произведений заняло бы немало места, но все же надо отметить хотя бы наиболее значительные из них, например прекрасную поэму «Серго в горах», цикл «Горы», «Осенние прогулки», «Чудесную тревогу», «Два потока», «Рассказы горной страны», «Мы едем в Хомс», «В Сирийской пустыне за Евфратом», повести «Белое чудо», «Шесть колонн». В них возникают перед нами многоцветные краски бирманских джунглей, города Индии, благоуханный Ливан, тяжелые тропические краски Цейлона и

[12] Николай Тихонов. Времена и дороги, стр. 22.

lib.pushkinskijdom.ru

Индонезии... И, конечно же, любимый поэтом Кавказ и не менее любимая советская Средняя Азия.

Во многих из этих произведений, в особенности в прозе, оставаясь непревзойденным художником-мастером, Николай Тихонов (как это было когда-то в его туркменских очерках), постоянно стремится быть и политиком, экономистом, социологом. Большое искусство позволяет ему смело и органично включать злободневнейшую социально-политическую и экономическую проблематику в живую ткань неизменно высокой прозы, не разрушая ее словесного очарования.

Доскональное знание жизни народов Востока, их земель, культуры, обычаев помогли Николаю Тихонову стать одним из наиболее выдающихся переводчиков, прежде всего с языков народов братских советских республик. Он был опять-таки одним из первых, заложивших основы чрезвычайно высокой школы советского перевода. Но из этой блестящей плеяды переводчиков с языков восточных республик (среди них такие крупные имена, как например Н. Заболоцкий, Б. Пастернак, С. Липкин) Николай Тихонов выделяется исключительной разносторонностью. Трудно назвать народы, населяющие советский Восток, с образцами поэзии которых Николай Тихонов не познакомил бы русского читателя.

Условием успешного перевода Николай Тихонов считает прежде всего доскональное знание страны. В послесловии к книге «Поэты советской Грузии» он писал: «Чем больше мы знаем страну, поэтов которой переводим, тем больше шансов у нас перевести точно и верно, потому что стихи, рожденные в горах или на морском берегу, таят в себе характерные особенности, отличающие их от песен кочевника или человека лесных пространств».[13] А в работе «Перевод и оригинал» он снова повторил эту мысль, очевидно, самую важнейшую для него в трудном деле перевода: «...переводчик должен хорошо знать страну, о которой идет речь в переводимом им произведении. Должен знать, какого цвета там реки. Если он будет говорить: „Голубая Нева“ или „голубая Аму-Дарья“, — ничего хорошего из его работы не получится. Между тем очень часто такого рода представления о красках у переводчика нет, и он меняет цвета так, как хочет».[14]

В основе этих высказываний лежит уважение к особенностям национального языка, культуры, обычаев и даже мелких подробностей быта. Вместе с тем Николай Тихонов предостерегает переводчиков от опасности копиистской работы, от той дурной, хотя и добросовестной точности, которая способна передать букву поэтического текста, но бессильна перед его внутренним духом. «Надо глубоко войти в мир прозаика и поэта, чтобы понять происхождение, смысл и художественную силу его творения. Так передать это на другом языке, чтобы читатель принял его по звучанию и силе за оригинальное. В этом талант переводчика».[15]

Многие переводы Николая Тихонова стали фактом русской поэзии. Разве, например, строчки из Г. Леонидзе:

Стих и юность — их разделить нельзя,
Их одним чеканом чеканили, — [16]

не звучат как крепкий, исконный русский стих?

Перевод, по убеждению Николая Тихонова, перестал быть в наше время средством элементарной информации, он приобрел высокую исто-

[13] Николай Тихонов. Поэты советской Грузии. Изд. «Заря Востока», Тбилиси, 1948, стр. 172.

[14] Николай Тихонов. Перевод и оригинал. «Литературная Грузия», 1961, № 1, стр. 74.

[15] Николай Тихонов. Писатель и эпоха, стр. 237.

[16] Николай Тихонов, Собрание сочинений в шести томах, т. II, Гослитиздат, М., 1958, стр. 306.

lib.pushkinskijdom.ru

рическую функцию: стал средством «общения всех народов мира».[17] Его благородная задача заключается прежде всего в укреплении мира между народами, в усилении духа взаимопонимания и дружбы. Знаменательно, что именно Николаю Тихонову выпала высокая честь огласить на заседании Верховного Совета СССР в 1951 году «Закон о защите мира», поддержанный всеми прогрессивными силами человечества.

* * *

Перечитывая новые стихи Николая Тихонова, составившие книгу «Времена и дороги», а также и те, что появляются в периодике, но пока еще не соединены в отдельный сборник, убеждаешься, что поэтический талант поэта с годами не потускнел: та же ясность поэтической речи, неожиданность метафор, лаконизм, граничащий с афористичностью, искренность и доверительность лирического высказывания, интернациональная широта интересов, общественный темперамент, дающий себя знать едва ли не в каждом из стихотворений.

На этой книге стоит остановиться особо: в ней есть не только традиционно тихоновское, но и новое — то, что пришло к поэту и взволновало его в последние годы.

«Времена и дороги» открываются стихотворением «Солнечный дозор», являющимся как бы маленькой увертюрой, в которой слышны мелодии, пронизавшие весь сборник.

Бывает, в летний вечер красный,
Иль в вечер с синим льдом,
Вдруг с теплотой огней всевластных
Лучи ворвутся в дом.

К вещам обычным прикасаясь
Неслышно и светло,
Как будто передать стараясь
Последнее тепло —

То книге, ярко освещенной,
То шхуне костяной,
Или фигурке полусонной,
Что вспыхнет белизной.

Живые токи света бродят,
Наш ослепляя взор, —
Как будто через жизнь проходит
Тот солнечный дозор.

С таким возвышенным стараньем,
С неведомых сторон,
Все, что зовем воспоминаньем,
Вдруг освещает он, —

И то, что было злым и ломким,
Или сродни громам,
Души косматые потемки
И темный лес ума.

Но то, чем в прошлом сердце жило,
Ключей всех горячей,
Встает пред нами с новой силой,
Струясь в огне лучей.

Пока они блестящим дымом
Текут, как сон за сном,
Тем, что уже неповторимо,
Мы заново живем![18]

Как видим, это лирика раздумья, поэзия медитаций и воспоминаний. Она просветленна, возвышенна и нетороплива. Пожалуй, в неторопливости, мудрой уравновешенности и гармоничности и заключается новое в интонации тихоновского стиха. Кроме того, в отличие от прежних стихотворных книг, обычно представлявших собою единый по теме цикл, «Времена и дороги» содержат в себе одновременно несколько параллельно развивающихся тем, а действие книги не привязано, как это бывало прежде, к какому-либо одному времени, оно развивается на протяжении нескольких десятилетий, вбирающих в себя всю долгую жизнь поэта. В известной мере характер книги отчасти напоминает лирическую композицию в «Дневных звездах» Ольги Берггольц, сказавшей, что она живет в своем повествовании «всей жизнью сразу». Этот ассоциативно-музыкальный принцип, предполагающий исключительную свободу формы,

[17] Николай Тихонов. Писатель и эпоха, стр. 241.
[18] Николай Тихонов. Времена и дороги, стр. 9—10 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

lib.pushkinskijdom.ru

позволяет Николаю Тихонову сопрягать времена, события и дороги в той прихотливости, какую диктуют ему память и воображение. Вот почему стихи о детстве возникают не в начале книги, а почти в конце, причем среди стихотворений, не имеющих к детству никакого отношения. Это и понятно: ведь «Времена и дороги» не мемуары в прямом смысле этого слова, а то, «что зовем воспоминаньем», чем «заново живем». Солнечный дозор памяти прихотлив и субъективен: он проходит по исчезнувшим годам, иногда отталкиваясь от мелочей, «к вещам обычным прикасаясь». Так, например, мартовская поляна с оседающим снегом пробуждает память о прожитых годах и о веснах детства.

Вновь не могу я вдоволь насмотреться
На чудеса воскресших красок дня,
Вернувшись из немыслимого детства,
Бессмертный грач приветствует меня!

(стр. 91)

Далеко не всегда, однако, памятливая муза Николая Тихонова бывает настроена на спокойно-элегический лад. Ведь, как сказано в одном из стихотворений,—

Проходит век в огне и громе...

(стр. 65)

Жизнь поэта неотрывно связана со своим веком, через нее прошли четыре войны, нетающим льдом лежит в памяти ленинградская блокада, сколько горя, лишений, потерь видели и знали его глаза!..

Года войны ко мне подходят снова, —

(стр. 80)

пишет Николай Тихонов, несколько раз возвращаясь к войне в разных стихотворениях своей книги. Обычно воспоминания о войне возникают у него по контрасту с покоем. Мелодия тишины, которая так пленительно прозвучала в открывающем книгу «Солнечном дозоре», то и дело прерывается возникающим в памяти грохотом военной поры. Тишина у Николая Тихонова всегда обманчива — она приходит на короткий миг, обдавая сердце счастьем минутного покоя, чтобы тотчас же взорваться тревогой.

Какой-то гул глухой
Меня вдруг ночью будит —
И луч слепой скользит
По моему лицу,
Тревога давних лет
Приходит снова к людям,
Как будто мирный быт
Опять пришел к концу.

И человек опять, вскочив,
К оружью встанет...
Но в мире тишина,
И в тишине ночной
То эхо донеслось
Глухих воспоминаний
Из темной памяти,
Ожившей под луной.

(стр. 41)

Стихи — воспоминания о войне закономерно соседствуют у Николая Тихонова со стихами-предупреждениями. Председатель Советского комитета защиты мира, поэт обращается к людям Земли с призывом отстаивать мир. Он хочет, чтобы мирная тишина сделалась, наконец, привычным состоянием человеческого общежития. В стихотворении-обращении «Дети мира» он пишет:

Чья там бродит тень незримо,
От беды ослепла?
Это плачет Хиросима
В облаках из пепла.
. . . . . .
В этом плаче и рыданьи
Никакой нет фальши,

Мир весь замер в ожиданьи:
«Кто заплачет дальше?»

Дети мира, день не розов,
Раз по всей планете
Бродит темная угроза,
Берегитесь, дети!

(стр. 94)

lib.pushkinskijdom.ru

Прямо и резко (в стихотворении «Есть поляпка на Москве-реке») Николай Тихонов говорит:

Мир сейчас как никогда жесток...
(стр. 70)

«Жестокости мира» поэт противопоставляет могучую силу дружбы народов. Он поэтически развертывает эту мысль в стихотворениях, посвященных Востоку («В горах», «С юности мечтал я о Востоке», «Вечерняя чайхана стариков в Ташкенте», «Кыртык-Ауш», «Армения вставала откровеньем»).

И снова — обращение к памяти, к истории, на этот раз к 19 июля 1920 года, когда «интернациональный народ», делегаты Второго конгресса собрались, чтобы выслушать речь Ленина о мире, о грядущем человечества.

Ленинская тема закономерно вошла в книгу Николая Тихонова. От поэмы «Сами» до последних стихов он продолжает неутомимо разрабатывать ее. В новой книге он пишет о комнате Ленина в Смольном, о беседе его с Уэллсом, о машинисте Ялаве Гуго, перевезшем Ленина в Финляндию, о квартире на Малой Гребецкой, приютившей вождя в 1906 году. Тихоновская Ленинпиана продолжает обогащаться. Ибо продолжает быть в пути сам поэт — «поседелый, как сказанье, и, как песня, молодой».

Талантливейший певец Революции, Николай Тихонов стал одним из основоположников молодой советской литературы. Его новаторские поиски проложили многие пути, по которым двигалась наша поэзия. Многообразная работа его во многих жанрах сильнейшим образом воздействовала на входивших в литературу писателей. В личности Николая Тихонова воплотились лучшие и наиглавнейшие черты советского художника, писателя социалистического реализма: партийность, народность, интернационализм, кипучий общественный темперамент и подлинно революционное новаторство в области художественной формы.

lib.pushkinskijdom.ru

В. В. БУЗНИК

«САНАТОРИЙ АРКТУР» К. ФЕДИНА И «ВОЛШЕБНАЯ ГОРА» Т. МАННА

Более полувека назад Константин Федин вошел в советскую литературу как художник, у которого любовь к своей революционной родине, к русскому народу, к национальной культуре нерасторжимо спаялась с живейшим интересом к жизни других стран и народов. Можно сказать, что фединское творчество с самого начала было одухотворено благородной идеей интернациональной общности интересов, проблем и тревог трудящегося человечества.

Уже в первом романе «Города и годы» (1924) Россия и Германия выступали как сюжетно почти равноправные «героп». Важное место заняла западная тема и в «Братьях» (1928), сообщив поставленной там проблеме «искусство и социализм» широкое международное звучание. А созданные Фединым в 30-е годы повесть «Я был актером» (1937) и романы «Похищение Европы» (1935), «Санаторий Арктур» (1940) вошли в число лучших произведений советской литературы предвоенного времени, посвященных тревожно-злободневной тогда теме буржуазной Европы, сотрясаемой политическими, экономическими кризисами и угрожающей миру первыми акциями нарождающегося фашизма.

По признанию самого автора, никакой другой его роман «не „оспащался" таким разнообразным изучением действительности, как „Похищение Европы": это была подлинная современность 1928—1930 гг.».[1] Реалистическое, правдивое изображение европейской действительности русским советским писателем получило по достоинству высокую оценку за рубежом. Современный немецкий исследователь, например, считает Федина «самым крупным знатоком Германии в русской советской литературе».[2] Но значение европейской темы в фединских произведениях не исчерпывается, конечно, живописанием быта и нравов буржуазного Запада. Значение это гораздо шире, оно определяется всей полнотой проблем, волнующих большого художника.

Одной из главных особенностей творчества Федина является полифония. В романах, повестях, рассказах этого писателя, независимо от конкретной тематики, поднимается обычно целый комплекс высоких социально-нравственных, психологических, философских проблем — человек, искусство, время.

В произведениях, посвященных Западу, эта напряженная проблемность еще усиливается, что объясняется, по-видимому, не одной только сложностью двупланового, в аспекте двух социальных систем, изображения жизни. Обращаясь к европейскому материалу, Федин неминуемо ставил себя перед необходимостью прямого соприкосновения с творчеством крупнейших художников Европы, осваивавших этот материал по-своему. И такое общение, предполагающее, естественно, как согласие, так и спор,

[1] Цит. по: Б. Брайнина. Константин Федин. Очерк жизни и творчества. Гослитиздат, М., 1962, стр. 445.

[2] Вольф Дювель. Федин в Германии. В кн.: Творчество Константина Федина. Изд. «Наука», М., 1966, стр. 295.

lib.pushkinskijdom.ru

как преемственность, так и отталкивание, не могло не сообщать его произведениям особой глубины, соответствующей уровню духовных исканий мировой литературы XX века.

Проблемный анализ творчества Федина, в том числе и его произведений с европейской темой, стал в последнее время заметно преобладать над тематическим. Тем не менее всестороннее изучение нравственно-философского содержания фединских книг в их соотнесенности с опытом мировой литературы остается пока задачей, ожидающей своего решения.

В этой связи заслуживающим особого внимания представляется роман Федина «Санаторий Арктур», где настолько же ясна, самоочевидна главная тема, которую сам автор в интервью журналу «Октябрь» определил как изображение «западной жизни, подавленной испытаниями этих лет»[3] (конца 20-х—начала 30-х годов, — *В. Б.*), насколько непрост в своей сокровенной многосложности этический подтекст.

Отметим сразу, что первые рецензенты и критики романа констатировали близость его к таким произведениям европейской литературы, как «Последняя глава» К. Гамсуна[4] и, особенно, «Волшебная гора» Т. Манна.[5] При этом «Санаторий Арктур» рассматривался как целенаправленная полемика с зарубежными художниками, демонстрирующая превосходство социального оптимизма советского автора над пессимистическими концепциями западных литераторов. Ни о каких других отношениях и связях между произведениями, написанными на сходном жизненном материале, разговора, как правило, не возникало.

Неполнота, поверхностность, а иногда излишняя прямолинейность первых суждений об отношениях между «Санаторием Арктур» и западными романами, естественно, не удовлетворяет современных исследователей. Однако вместо того, чтобы идти вглубь проблемы, они порой спешат вовсе ее ликвидировать. Буквально в единичных работах последнего времени можно встретиться с серьезной попыткой понять близость фединского романа к основным темам реалистической западной литературы, увидеть, в частности, его связь «с темой распада личности в буржуазном обществе (Ремарк «Жизнь взаймы», Кьюсак «Скажи смерти нет», Роже Мартен дю Гар «Семья Тибо», Т. Манн «Волшебная гора», К. Гамсун «Санаторий Тарахус» и др.)».[6] Зато распространенным становится мнение, будто «прямое сопоставление „Волшебной горы“ и „Санатория Арктур“ (пусть даже в плане полемики) мало что дает для понимания романа Федина».[7] Те, кто стоит на такой точке зрения, стараются подчеркнуть прежде всего отличие фединского романа от книг европейских писателей. Они настойчиво подчеркивают, что Т. Манн написал «грандиозный философский роман», где «как бы сконцентрировано все развитие буржуазной культуры, ее кричащие противоречия, ее трагедия», тогда как Федин и «не ставил себе столь гигантских целей».[8]

Спору нет, «маленький роман», как сам Федин назвал свой «Санаторий Арктур», произведение совсем другого жанра и типа, нежели мас-

---

[3] Советские писатели. Автобиографии в двух томах, т. II. Гослитиздат, М., 1959, стр. 572.

[4] В первом русском переводе роман именовался «Санаторий Тарахус».

[5] Н. Серебров. Санаторий, где не выздоравливают. «Литературная газета», 1940, № 37, 5 июля; Генн. Оксенов. О новом романе К. Федина. «Звезда», 1940, № 8—9, стр. 283—286; Н. Панов. «Санаторий Арктур». «Октябрь», 1941, № 1, стр. 225—227.

[6] Л. М. Чепурнова. Роман К. Федина «Санаторий Арктур». «Ученые записки Кишиневского государственного университета им. В. И. Ленина», т. 88_2, 1970, стр. 32.

[7] А. Старков. Герои и годы. Романы Константина Федина. «Советский писатель», М., 1972, стр. 128.

[8] М. Кузнецов. Константин Федин. (Очерк творчества). В кн.: Конст. Федин, Собрание сочинений в десяти томах, т. I, изд. «Художественная литература», М., 1969, стр. 38 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

lib.pushkinskijdom.ru

штабное художественно-философское повествование Т. Манна. Но может ли это различие служить основанием для принципиальной несопоставимости книг? Разве не одна единственная причина — несравнимость художественного уровня — является действительной помехой для соотпесения произведений литературы, а вовсе не их жанровые или проблемно-тематические отличия?

Думается, что отрицающие самую возможность сравнения «Санатория Арктур» с той же «Волшебной горой», — хотят они этого или нет, — фактически выключают фединский роман из контекста большой литературы, отводят ему скромную роль не обремененного сложными проблемами беллетристически-назидательного произведения. Именно такое впечатление пропзводит, например, замечание, что, в отличие от «Волшебной горы» с ее мировыми, общечеловеческими проблемами, в книге Федина не только «пет философских прений, герои проще и обыденнее», но п «центр романа в ином», достаточно ясном: «как перед лицом смертельной болезни... поведет себя советский человек».[9]

Но обратимся к роману «Санаторий Арктур».

В критической литературе о Федине часто встречается музыкальный термин «сюита». «Крестьянская сюита»,— пишут о рассказах и повестях писателя, посвященных русской деревне. О «сюитности» вспоминают и анализируя многоголосне таких произведений, как «Похищение Европы». Наверно, и все творчество Федина можно было бы уподобить большой сюите, потому что при яркой своеобычности каждого из его произведенпй все они объединяются общей идеей, которую автор многократно варьирует, словно испытывая ее в разных временны́х, социальных, нравственных напряженпях.

Существо этой идеи один из литераторов определил так. Он заметил, что если б занимался изучением произведений Федина, то «в виде эпиграфа большой работы о нем, о самом главном в его творчестве» взял бы слова самого писателя о «потрясении», которое он испытал еще в юности, познакомившись с романом Достоевского «Идиот», «этим совершеннейшим воплощением в мировой литературе» идеи «жалости и сострадания».[10]

«Жалость», «сострадание» — эти слова, возможно, не самые точные для определения заветной идеи фединского творчества. Здесь скорее подходит понятие гуманизма как постоянной озабоченности писателя судьбами человечности в XX веке, когда исторические, социальные сдвиги, революции, войны и даже прогресс подвергли суровой проверке самую способность человека быть гуманным, т. е. не только нести в себе добро, но и бескорыстно одаривать им других — людей, общество, природу, мир.

Первые критики «Санатория Арктур» истолковывали гуманистическое содержание романа в основном номинально. Они называли нравственную идею человечности как присутствующую там, но не анализировали ее как конфликтно действующую. Действие книги определяли, как правило, конфлпктностью другого плана — социально-классовым противостоянием двух мировых систем: советской и буржуазной. Лишь немногие выдвигали предположение, что «впутренняя коллизия романа не в этом противопоставлении», и даже утверждали, что последнее является у Федина вообще признаком «неправильно понятой актуализации произведения».[11]

Сосредоточенность критического внимания на идее общественного антагонизма как конфликтном центре «Санатория Арктур» обусловливалась не только обстоятельствами времени, когда этот антагонизм начи-

[9] Там же

[10] Конст. Федин. Горький среди нас. Картины литературной жизни. «Советский писатель», М., 1968, стр. 224.

[11] В. Гоффеншефер. Заметки о художественной прозе 1940 года. «Новый мир», 1941, № 2, стр. 183.

lib.pushkinskijdom.ru

нал приобретать самые грозные формы, переходить в новую мировую войну. Распределение светотеней в романе действительно соответствовало разделению мира на социалистический и капиталистический лагери как носителей добра и зла. Одни из персонажей книги (доктор Клебе, Пашич, Инга Кречмар и др.) демонстрировали крайнее неблагополучие представляемого ими в романе буржуазного Запада. В разной степени и по-разному, но всех их одолевали типичные болезни капиталистического общества — духовное одиночество и страх перед будущим. Другие, а точнее — другой, единственный в «Санатории Арктур» человек из страны Советов — Левшин, а также его косвенно участвующая в сюжетном действии родина свидетельствовали о жизнеспособности нового мира.

Однако большой ошибкой было бы считать, будто Федин понимал общественную полярность как прямое столкновение социально-классовых образов-символов. Именно так представляли роман его первые критики, не считаясь с тем, что реальное содержание книги явно сопротивляется их трактовке.

Дело в том, что контрастирующие полюса оказались охарактеризованы Фединым весьма не однотипно. Если в трагизме судеб героев, принадлежащих старому миру, достаточно обнаруживалось существо этого мира, то Левшин не воспринимался как идеал социалистической личности уже потому, что ему в романе не было предоставлено возможности проявить себя советским человеком — в непосредственно социальном деянии. В отличие, скажем, от доктора Клебе, который буквально на глазах читателя переживает всю неумолимость буржуазной конкуренции и предстает одновременно и как ее участник, и как жертва, — в отличие от него Левшин раскрывается преимущественно в своих интимных чувствах, переживаниях, отношениях.

Критика отметила эту особенность романа, но восприняла ее как сигнал, говорящий не о шаткости ее собственных концепций, по об ошибках, просчетах автора «Санатория Арктур», не сумевшего якобы нарисовать своего героя с достаточной полнотой как в нравственном, так и в общественном отношении. Такое мнение с незначительными поправками утвердилось надолго. Уже в послевоенные годы «Санаторий Арктур» отказывались считать «вполне осуществившимся замыслом» писателя, потому что Левшин у него «*не противостоит* тем, кто умирает рядом с ним в Арктуре», ему не хватает для этого «многих черт, характерных для советского человека в лучшем его выражении».[12] Федину продолжали ставить в упрек, что он «недостаточно раскрывает социальный смысл образа Левшина».[13] Авторы новейших исследований фединского творчества стали подходить к оценке романа гораздо диалектичнее своих предшественников. Решительно опровергая ряд устаревших суждений, они доказали в частности, что «Левшин для Федина отнюдь не образ-символ, а обычный человек, со своими недостатками и слабостями».[14] Однако и в этих исследованиях продолжает поддерживаться старая оценка «Санатория Арктур» как произведения, где художник «так и не сумел» добиться «органического единства изображения индивидуальных черт героя и социальных его примет».[15]

Главный общественно-политический конфликт XX века — расколотость мира на реакционный лагерь империализма и прогрессивный, социалистический, конечно же, не мог не отразиться в произведении, посвященном трагедии буржуазной Европы предвоенных лет. Однако его

---

[12] Вера Смирнова. О литературе и театре. Статьи. «Советский писатель», М., 1956, стр. 25.

[13] Б. Брайнина. Константин Федин, стр. 170.

[14] А. Старков. Герои и годы, стр. 129.

[15] Там же, стр. 140.

lib.pushkinskijdom.ru

автор был бесконечно далек от буквалистского понимания этого конфликта и наивной мысли, будто все, живущие за кордоном, являются носителями пороков буржуазного общества, тогда как все граждане советского подданства могут служить олицетворением человеческого идеала. Как для всякого большого художника, для Федина было важно проследить противостояние нового и старого, прогрессивного и реакционного, доброго и злого не только в масштабах крупных социальных групп, но и внутри каждой человеческой личности. Поэтому в «Санатории Арктур» его Левшин не занял положения фигуры-символа, равной положению всех остальных персонажей, в совокупности представлявших западный мир. Этого героя, как и всех остальных, писатель проверял тем критерием, который был для него самым ценным — критерием человечности, способности деятельной доброты. Так образовался в романе второй (но не второстепенный!) этический конфликтный центр, который, однако, не только не мешал первому, социально-классовому, как это думали критики, писавшие о ненужной якобы «актуализации» темы романа, но находился с ним в прочных союзнических отношениях.

Здесь-то, в сфере этической проблематики фединского романа, думается, и может быть небесполезным сопоставление его с «Волшебной горой» Т. Манна, где гуманистическая идея тоже является центром писательских раздумий о настоящем и будущем мира.

Между лучшим философским романом XX века, каким по праву считается «Волшебная гора», и «Санаторием Арктур» имеется много точек соприкосновения. Еще только задумывая свою книгу о туберкулезном санатории в швейцарском городке Давосе, Федин в письме к М. Горькому прямо ссылался на Т. Манна как своего предшественника, не претендуя, правда, на полемику с ним, помышляя только о возможности прибавить к его «скандальной славе» «если не славы, то скандала».[16] «Волшебная гора» не только неоднократно упоминается в фединском произведении, но и принимает участие в развитии его действия. Эта книга выступает там как своего рода символ жестокой правды, противостоящей лицемерной морали собственников. Именно «Волшебной горы» боится хозяин санатория доктор Клебе. И не потому, что роман Т. Манна своим «пессимизмом» повредит больным, а потому, что правда смертельна для лечебного учреждения, превращенного в «аппарат, выделывающий из коховых бацилл швейцарские франки».[17]

Но связь «Санатория Арктур» с «Волшебной горой» так же не исчерпывается ни общностью материала, ни тем более единичными упоминаниями в книге Федина романа Т. Манна, как отношения двух романистов не укладываются в нехитрую схему поучающей полемики советского писателя с зарубежным автором.

Принципиально концепционные различия романов очевидны. В разоблачении буржуазной Европы Федин достиг немало такого, что было вне пределов «Волшебной горы». В «Санатории Арктур» вроде бы так же, как у Т. Манна, холодно прекрасен Давос с его какой-то неземной, разреженной атмосферой. Так же несчастны и по-своему мужественны герои — люди, пораженные смертельной болезнью. Но все здесь и совсем другое. Жизнь персонажей не окутана призрачной дымкой притворной беззаботности, вызывающей отрешенности от проблем окружающего мира, как это было у Т. Манна. Борьба за существование для них это не только борьба с болезнью, но и с социальными невзгодами. Это в самом прямом смысле борьба за кусок хлеба. Если в философских рассуждениях Т. Манна физические недуги людей представали как некий

[16] «Литературное наследство», т. 70, 1963, стр. 532. «Скандальной» славой автор «Волшебной горы» был обязан разоблачению шарлатански-коммерческого духа туберкулезных лечебниц Давоса.

[17] «Литературное наследство», т. 70, стр. 532.

lib.pushkinskijdom.ru

знак болезни века, то в романе Федина изображались уже вполне конкретные причины и формы общественного неблагополучия. Герои «Санатория Арктур» страдали не только оттого, что были неизлечимо больны. Их снедал страх перед жизнью. Они испытывали угнетающее недоверие к ближнему, ибо каждый, не исключая врачей, знал, что его личные интересы противоположны интересам всех окружающих.

Знаменательно, что Федину с его открыто социальным подходом к нравственным проблемам удалось создать литературные типы большой психологической сложности. Его доктор Клебе фигура несомненно более драматичная, нежели Гофрат из Берггофа у Т. Манна. Это одновременно и человек, и собственник; более того — хозяин собственности и жертва ее. В нем видна поистине шекспировская смесь корыстолюбия, бессердечия с беспомощно-жалким желанием сохранять человечность.

Однако своим отличием от «Волшебной горы», а в иных случаях и идейным превосходством фединский роман был обязан не только возможностям творческого метода социалистического реализма. Многое из достигнутого в «Санатории Арктур» объяснялось временем. Как тем, в пределах которого развивалось действие романа, так и тем, когда он создавался.

«Волшебная гора» была задумана в 1913-м, а завершена в 1924 году. Ее действие обрывалось на пороге первой мировой войны. «Санаторий Арктур» был написан в конце 30-х годов и повествовал о Европе, уже пережившей трагедию империалистической бойни и вступающей в новую, вторую мировую войну.

Весь этот временно́й опыт несомненно обогатил советского писателя пониманием как социальной природы изображаемых событий и конфликтов, так и их перспективы. Но истины ради необходимо напомнить о том, что Т. Манн предчувствовал наступление этого нового времени, которое и потребует новых решений, и подскажет новые ответы на поставленные в «Волшебной горе» некоторые «вечные» вопросы искусства.

В этой связи нуждаются в уточнении известные суждения о социальном пессимизме Т. Манна, которые основываются в первую очередь на судьбе главного героя «Волшебной горы» Ганса Касторпа.

«Ничем не примечательный молодой человек»,[18] — как аттестовал автор своего героя, — прошел в романе через испытания болезнью, страданиями окружающих, смертью близких, ускользающей «грезой любви». Писатель заставил это «трудное дитя века» познакомиться с ходовыми идеями буржуазного сознания, тщетно ищущего надклассовых решений проблемы общественного благополучия. Сталкиваемые с жизненной конкретностью, в глазах героя дискредитировались как идея регламентирующей рассудочности, противостоящей естеству жизни (масон Сеттембрини), так и проповедь болезни как проявления гениальности, попирающей «грубую силу» (иезуит Лео Нафта).

Судьба героя «Волшебной горы» обрывалась на пороге, казалось, готового свершиться выбора в пользу не выморочных буржуазных идей, но правды добра, творимого человеком охотно и бескорыстно. След Ганса Касторпа терялся на кровавых полях первой мировой войны.

Однако столь ли безысходен роман Т. Манна в целом, как его финал?

Философской основой «Волшебной горы» явилась проблема времени — исторического, художественного, личностного. Во «Вступлении» к роману автор говорил о давности истории, происшедшей с Гансом Касторпом, что связывал не только с количеством лет, прошедших со времени, когда она произошла. Писатель делал «мимоходом намек» на сом-

[18] Томас Манн, Собрание сочинений в десяти томах, т. III, Гослитиздат, М., 1959, стр. 9.

lib.pushkinskijdom.ru

нительность и своеобразную двойственность той загадочной стихии, которая «зовется временем». Удаленность истории Ганса Касторпа в прошлое казалась автору особенно значительной, потому что закончилась она «на некоем рубеже и *перед* поворотом, глубоко расщепившим нашу жизнь и сознание». Т. Манн особо подчеркивал, что все рассказанное в «Волшебной горе» случилось «перед великой войной, с началом которой началось столь многое, что потом оно уже и не переставало начинаться».[19]

Так в осознании грандиозных перемен, изменяющих самый счет времени, по-своему проявлялась вера Т. Манна в лучшее будущее мира, выводившая философические концепции «Волшебной горы» из замкнутого пространства безысходных умствований буржуазной Европы кануна Великой Октябрьской революции в России, и здесь-то, на рубеже этих исторически оправданных предчувствий и оказалась возможна встреча фединского «Санатория Арктур» с «Волшебной горой» Т. Манна.

Встреча эта вылилась в сложные, глубокие и плодотворные для обоих романов отношения в процессе их литературного бытования.

Можно сказать, что Федин в определенном смысле не только как бы «дописал», развил тему «Волшебной горы», но и ассимилировал жизненный опыт героев Т. Манна, учел существование этого опыта, его известность читателю. Поэтому рядом с персонажами «Волшебной горы» более полно, определенно и до конца раскрывается существо многих фединских героев, их человеческая ценность, а вместе с тем уточняется философский подтекст «Санатория Арктур». Наиболее показательна в этом отношении личность Левшина, с которой у Федина главным образом и связана идея гуманизма.

Левшина можно считать тем фединским героем, с помощью которого писатель приходил к окончательным решениям в своей длительной полемике с М. Горьким о страдании и сострадании, о жизненной состоятельности и ценности этих нравственных категорий.

Известна новаторская позиция М. Горького, когда пролетарский писатель восстал против традиционной для русской реалистической литературы, в первую очередь для творчества Достоевского, идеи страдания как очищающей силы и противопоставил этой идее свой призыв к активному жизнеотношению. Однако молодые писатели Октября, и в их числе Федин, обратились к опыту великих художников-гуманистов XIX века, чтобы самостоятельно решить судьбу гуманистической идеи в советской литературе. Из переписки Федина с М. Горьким видно, как упорно отстаивал начинающий автор право искусства на сочувствие страданию. Но принципиальность его была далека от категорической безапелляционности. Сложными раздумьями, учитывающими бесконечные «pro» и «contra», оказалось захвачено все фединское творчество.

Начав с утверждения героя, безмерно страдающего от собственной доброты, но тем и прекрасного («Анна Тимофеевна», 1923), Федин задался в «Городах и годах» вопросом о соединении доброты и силы. Эти понятия казались ему несовместимыми в условиях мира, сотрясаемого классовой борьбой. И отдавая все свое писательское сочувствие доброте, он глубоко сожалел одновременно о ее неспособности постоять за себя. В «Братьях» выходом из ситуации, обрекающей доброту на бездеятельное страдание, было названо творчество, искусство. Федин утверждал творческое начало человеческой личности как первейшую духовную ценность новой, советской действительности. Однако человек-деятель по-прежнему оставался у него духовно обедненным по сравнению с человеком-творцом. Раздвоенность силы и духовности сохранялась и в «Похищении Европы», где эти качества были словно распределены между несколь-

[19] Там же, стр. 8.

lib.pushkinskijdom.ru

ками персонажами, взаимно дополняющими друг друга. И, наконец, в «Санатории Арктур» писатель пошел на новый и решительный эксперимент. К этому роману вполне можно было бы отнести слова Стендаля, взятые эпиграфом ко второй книге «Похищения Европы»: «У меня есть только одно средство помешать своему воображению разыгрывать со мной шутки — это идти прямо на предмет» (IV, 211). На этот раз Федин подверг испытанию страданием сильного человека, активного деятеля нового мира, чтобы выяснить, откуда его сила, действительно ли страдание способно обогатить личность, сделать человека совершеннее и добрее. На этот давний для себя вопрос автор «Санатория Арктур» ответил отрицательно, уходя таким образом от прежних своих сомнений и знаменательно сближаясь в какой-то мере с концепциями «Волшебной горы» Т. Манна.

Вся сложность философских размышлений, связанных с решением этого вопроса и широко развернутых в большом романе немецкого художника, в «Санатории Арктур» непосредственно не отразилась. Однако фединский Левшин оказался поставлен в ситуацию, которая служила своеобразной проверкой одной из главных мыслей Т. Манна о том, что физическое страдание унижает самую «идею человека», в чем и состоит античеловеческая, унизительная особенность всякой болезни.

Такой испытующей ситуацией представляются отношения Левшина с умирающей пациенткой Давоса Ингой Кречмар.

При известной критичности первых суждений о русском герое «Санатория Арктур», симпатии к нему как человеку сильному и доброму с самого начала преобладали. И те, кто пытался упрекать Левшина в равнодушии к полюбившей его Инге, получали справедливые возражения, что жизнь человеческого сердца далеко не подвластна логике разумного и даже необходимого. Но при всем том в романе имелось немало такого, что все же бросало тень на его героя. Эту тень создавало прежде всего до болезни не свойственное, видимо, ему напряженное чувство самосохранения. Не что иное, как насыщенная страданиями атмосфера туберкулезного санатория, как собственная болезнь, сосредоточившая все интересы и даже инстинкты Левшина на себе, своем организме, своем здоровье, привели его в состояние, когда чужое горе прежде всего пугало, отвращало, а потом уже напоминало о человеческом долге сочувствия. Левшин тяготился такой, непривычной для него линией поведения. «Постыдной» называл он эту свою двойственность: «сострадание (к Инге, — *В. Б.*) никогда не приходило чистым, а смешивалось с тревожащим... чувством удовольствия, что с ним... не происходило того, что происходило с ней» (V, 66); «он не хотел быть нянькой ее болезни» (V, 78).

Эту не столько вину, сколько беду Левшина по-своему выявляют и подчеркивают некоторые персонажи «Волшебной горы», как и он, сталкивающиеся с проблемой любви, страдания и сострадания. Как ни смешон и наивен Ганс Касторп в своем неукротимом стремлении к благотворительным заботам об умирающих в Давосе, как ни сомнительна нравственная сторона безотказной готовности отвечать на любовь любовью, отличающая Клавдию (единственную русскую героиню «Волшебной горы»), рядом с ними явно проигрывает человеческое достоинство фединского героя, одолеваемого страхом соприкосновения с чужим страданием и болью.

Как освобождение от дурного наваждения изображены в «Санатории Арктур» те, явившиеся «поздним великодушием» (V, 107) миги, когда живое чувство сострадания, жалости брало в Левшине верх над привитой страданием жестокостью.

Развенчивая идею страдания как силы, облагораживающей личность, Федин отыскивал секрет человеческого счастья на иных путях. Это — так называемые «обратные связи», открытые контакты заинтересованного

lib.pushkinskijdom.ru

взаимного понимания и дружелюбия между людьми. Отсутствие подобных контактов изображено в «Санатории Арктур» как одна из главных причин трагедии человека. Таков смысл образа Инги Кречмар, которую критика долгое время по недоразумению расценивала как чуть ли не патологический образ, вырастающий в некий мрачный символ, господствующий над всем романом. На самом деле все, приводимые обычно в доказательство безнравственности слова Инги, ее рассуждения о желании «обречь себя на уничтожение, на бесстрашную и бесстыдную любовь» (V, 60) — это чужие слова, выражающие чужое мироощущение. Они почерпнуты Ингой из недобрых книг, где действительно все «бессовестно, распущенно, смело». И зловредная эта философия вседозволенности потому лишь смогла привлечь героиню, что пустоту ее жаждущей участия души никто не помог заполнить другой, здоровой философией жизни.

Инга Кречмар в романе умирает. Но Федин, верный своей концепции гуманизма, освещает ее последний час победным светом любви, торжествующей над самой смертью. Пришедший к Инге Левшин увидел, как в ее глазах «дрогнул свет». И «то, что он увидел в них, он никогда не назвал бы радостью, но это было больше радости, это было ликование, на миг прорвавшееся из смятенного мира страха» (V, 106).

Не что иное, как доброта человеческой заинтересованности спасла от смерти Левшина. Когда он, называя «тайпу» своего чудесного выздоровления, говорил: «Я был уверен, что мне есть смысл выздороветь» (V, 68), — подразумевалось не только то, что у него были вполне определенные и большие жизненные цели, что его ждала увлекательная работа, что он, наконец, просто очень любил жизнь. В конце концов и доктор Клебе по-своему был увлечен делом, планами, подчас фантастически несбыточными, но оттого не менее влекущими. Да и кто из пациентов Давоса не лелеял своих планов, может быть не таких общественно крупных, как у Левшина, но для каждого человека исполненных бесконечной значительности и смысла? Один из первых критиков «Санатория Арктур» заметил, что «главным врачом Левшина была советская родина, с которой он ни на минуту не прерывал связи».[20] И если раскрыть реальное содержание этого фигурального определения, то следует сказать, что действительно спасением героя явился постоянный ток участия, заинтересованности, который шел к нему из далекой России. «Все думали о себе, никто — о нем» (V, 70), — горестно сознавал доктор Клебе. В отличие от него Левшин все время болезни был живительно согрет теплом сердечного человеческого внимания. «Товарищи ждали его возвращения, неисчислимы были пожелания, которыми они зажигали его волю подавить болезнь, расчетливо изготовиться к прыжку — отсюда, со стеклянно застывших гор, прямо в полновесную, дородную, звонко клокочущую жизнь» (V, 64).

Этот действенный гуманизм, в котором проявил себя коллективистский дух социализма, и явился тем «клеем» для соединения, сплочения людей в человечество, поисками которого был озабочен Федин еще в первом своем романе с европейской темой — «Города и годы».

Такими актуальными видятся нравственные уроки «Санатория Арктур», написанного в преддверии второй мировой войны, когда людям для победы над злом фашизма в равной мере понадобились и деятельная сила, и человечность. Русская литература — в который раз — демонстрировала свою причастность к главным духовным заботам и тревогам мира. Советский писатель боролся за передовые идеи века вместе с крупнейшими художниками-гуманистами мировой литературы. Недаром их книги вместе горели на вандальских кострах человеконенавистников XX века.

---

[20] Н. Серебров. Санаторий, где не выздоравливают. «Литературная газета», 1940, № 37, 5 июля.

lib.pushkinskijdom.ru

ПОЛЕМИКА

Д. С. ЛИХАЧЕВ

НЕОБХОДИМЫЕ РАЗЪЯСНЕНИЯ

В заметке «Об одном образе у Епифания Премудрого» («Русская литература», 1975, № 3, стр. 223) М. Ф. Мурьянов, обращаясь к моему анализу стиля Епифания в книге «Человек в литературе древней Руси» (М., 1970), пишет, что приводимое мною выражение «красные (т. е. красивые, прекрасные) ноги» (стр. 78) автору «Жития Стефана Пермского» не принадлежит, а является цитатой из апостола Павла, «который следует Ветхому завету». Однако для стилистического анализа не имеет особого значения *происхождение* того или иного образа, символа, аллегории и пр. Стилистический анализ (мною, во всяком случае) ведется в плане синхронии, а не диахронии. Почти каждый из образов или этикетных формул в древнерусских литературных произведениях традиционен и имеет то или иное происхождение, известное мне или легко установимое по общедоступным справочным изданиям (например, симфониям к Ветхому или Новому заветам).

Указываемое М. Ф. Мурьяновым происхождение выражения «красивые ноги» не отменяет и моего наблюдения об общей неконкретности образов у Епифания. М. Ф. Мурьянов называет этот «троп» «реалистической, осязаемой синекдохой». Сами «красивые ноги», конечно, могут быть реальными (но не реалистическими) и вполне даже осязаемыми, но сравнение проповеди с ногами никак не может быть названо ни реалистическим, ни осязаемым.

М. Ф. Мурьянов ошибается, называя этот образ «синекдохой (pars pro toto)». Ноги — часть человеческого тела, но они ни в коем случае не являются частью проповеди.

В своей статье «Поэтика старославянизмов»[1] М. Ф. Мурьянов продолжает спор со мной. На этот раз он не согласен с моим толкованием дважды употребленного в «Слове о полку Игореве» выражения «А Игорева храбраго плъку не крѣсити». Он пишет: «Д. С. Лихачев заметил по поводу его глагольной части: „Эта формула возникла еще в дофеодальный период". Иными словами в период языческий» (стр. 13). Споря со мной, М. Ф. Мурьянов не дал себе труда заглянуть в мои работы, а приводит мои слова по *цитате* в «Словаре-справочнике „Слова о полку Игореве"» В. Л. Виноградовой (вып. 3. Л., 1969, стр. 35—36).

Между тем вот что я говорю об этом выражении в целом, анализируя и многие другие «словесные формулы», встречающиеся в «Слове о полку Игореве» и в других памятниках домонгольской Руси: «Такую же формулу мы можем подозревать и в известном лирическом, дважды повторенном восклицании „Слова" „А Игорева храбраго плъку не крѣсити". Эта формула возникла еще в дофеодальный период. По-видимому, первоначально она означала отказ от родовой мести. Именно в этом смысле ее употребляет Ольга: „уже мне мужа своего не кресити" (Лаврентьевск. лет. под 945 г.). В таком смысле она употребляется изредка и позднее. В 1015 г. Ярослав говорит новгородцам про свою побитую дружину „уже мне сих не кресити". Словами этими Ярослав отказывается от мести за свою дружину. В 1148 г. именно этой формулой Ольговичи отказываются от мести за убийство Игоря Ольговича: „уже намь не воскресити брата своего, князя Игоря Ольговича" (Никоновск. лет. под 1148 г.). Однако с отмиранием обычаев родового общества формула эта стала употребляться как обычное утешение, как признание невозвратимости утраты. Эти слова говорит Изяслав Мстиславич Изяславу Давидовичу, утешая его в смерти брата: „и слыша Изяслав плачющася над братомъ своимъ Володимеромъ, и тако оставя свою немочь, и всадиша и на конь и еха тамо, и тако плакашеть над ним, акы и по брате своем; и долго плакав, а рече Изяславу Давыдовичю: «Сего нама уже не кресити...»" (Ипатьевск. лет. под 1151 г.). В „Слове о полку Игореве" эта формула „уже не кресити" употребляется не как формула отказа от мести, а в более новом значении — как формула утешения. Здесь в контексте „Слова" как формула утешения она приобретает и особое лирическое звучание».[2]

---

[1] Сравнительное изучение литератур. Изд. «Наука», Л., 1976, стр. 12—17 (далее ссылки на указанную статью приводятся в тексте).

[2] Д. С. Лихачев. Устные истоки художественной системы «Слова о полку Игореве». В кн.: Слово о полку Игореве. Сборник исследований и статей под ред. члена-корр. АН СССР В. П. Адриановой-Перетц. Изд. АН СССР, М.—Л., 1950, стр. 83.

lib.pushkinskijdom.ru

Из приведенной мною выдержки ясно: 1) что в моей работе анализируется не «глагольная часть» выражения «А Игорева храбраго плъку не крѣсити», т. е. не глагол «крѣсити», а все выражение в целом — как формула отказа от родовой мести, а затем как формула утешения; 2) что толкование всего выражения высказано мною сугубо предположительно («можем подозревать»).

Мое предположение, что формула эта восходит к дофеодальному периоду, основывается на двух предпосылках: 1) формула эта по своему смыслу — формула родового уклада; 2) формула эта употреблена в рассказе об Ольге, основанном на весьма древних преданиях, словесное оформление которых бережно сохранялось.[3]

Можем ли мы считать, что слово «крѣсити» употреблено в «Повести временных лет» впервые именно монахом Киево-Печерского монастыря в начале XII века, как утверждает М. Ф. Мурьянов? Как известно, составитель «Повести временных лет» пользовался предшествующими письменными и устными источниками. Если не считаться с этим, то не следует считаться и с «монахом-летописцем» начала XII века. Самое его существование тоже гипотеза. Но дело даже не в том, употребила Ольга эту формулу или нет; сама эта формула органически связана с родовым укладом и родовыми обычаями, которые, как известно, сохранялись и в XII—XIII веках.[4]

Спор со мной необходим М. Ф. Мурьянову для того, чтобы затем обосновать свою гипотезу — о происхождении слова «кресити» из слова «крест». Однако гораздо важнее было бы для него спорить не со мной, а с А. Вайяном, который обстоятельно и на высоком профессиональном лингвистическом уровне доказал, что в основе глагола «кресити» лежит корень «kraše».[5] Поскольку эта основная для интересующего М. Ф. Мурьянова вопроса работа осталась ему неизвестной, можно было бы не входить в обсуждение его аргументации в целом. Однако мне все же представляется необходимым отметить некоторые неточности для того, чтобы они в дальнейшем не повторялись.

Свои этимологические предположения М. Ф. Мурьянов подкрепляет современными диалектными формулами, не вдаваясь в анализ их происхождения. Утверждение же, что в Успенском сборнике XII века имеются написания слова «крьстъ» и производных без буквы «т», попросту неверно. На стр. 594 издания «Успенского сборника XII—XIII вв.» (М., 1971), на которую ссылается М. Ф. Мурьянов и где приведены все формы слова «крьстъ» и слов, производных от него, нет ни одного случая написания без «т». «Т» иногда отсутствует в словах, написанных под титлом, но титло для того и ставится, чтобы обозначить *пропуск* буквы, а не ее *отсутствие*.

Обосновывая свою гипотезу, М. Ф. Мурьянов утверждает: «В раннехристианском искусстве воскресение Христово изображали без картинности, простейшим символическим путем, причем этим символом являлся крест» (стр. 15). Это верно, но из этого ничего нельзя вывести, так как крест являлся также символом самого Христа, а кроме того, мог заменять такие сюжеты, как Преображение,[6] Распятие[7] и др. Если крест заменял собой Христа, то по сторонам от него давались альфа и омега или монограмма Христа. Эта традиция идет от живописи катакомб, когда гонимые христиане ввели язык символов, понятный только им, но не их гонителям. Поэтому вместо Христа они изображали крест, виноградную лозу, рыбу, Доброго Пастыря и т. д. Соответственно многочисленны были и символы воскресения. Вряд ли поэтому крест вошел и в язык как обозначение воскресения — в русский или славянский язык при этом.

М. Ф. Мурьянов оспаривает далее мое толкование изображения Страшного суда на западной стене церкви Нередицы. Он считает, что женщина, сидящая на чудовище и держащая в руках неизвестный предмет, — это «царица моря Амфитрита», предмет в ее руках — это лютня, только обращенная почему-то к зрителю своей тыльной стороной, а зверь, на котором сидит женщина, — это не Левиафан, как якобы считаю я, а аллегория моря. Однако в своей «Поэтике древнерусской литературы» (Л., 1971), упоминая о Левиафане (стр. 180), я не имею в виду именно это изображение.

Гипотеза М. Ф. Мурьянова относительно Амфитриты на этот раз не лингвистическая, а искусствоведческая. В связи с этим хотелось бы напомнить, что искусствовед, занимающийся сюжетами средневекового христианского искусства, обя-

---

[3] См.: Д. С. Лихачев. 1) «Устные летописи» в составе «Повести временных лет». «Исторические записки», т. 17, 1945, стр. 201—224; 2) Русский посольский обычай XI—XIII вв. «Исторические записки», т. 18, 1946, стр. 42—55.

[4] В. Л. Комарович. Культ рода и земли в княжеской среде XI—XIII вв. «Труды Отдела древнерусской литературы», т. XVI, 1960, стр. 84—104.

[5] André Vaillant. Russe kráše «plus beau». В кн.: Езиковедски изследвания в чест на академик Стефан Младенов. София, 1957, с. 283—285.

[6] См. изображение Преображения в абсиде церкви Сант Аполлинари в Равенне (VI век, мозаика).

[7] См. изображение Распятия на рельефе саркофага Латеранского музея (J. Stockbauer. Die bildliche Darstellung des Erlösungstodes Christi im Monogramm, Kreuz und Crucifix. Schaffhausen, 1870, S. 185).

lib.pushkinskijdom.ru

зан прежде всего для любого толкуемого им изображения указать, в какой мере предлагаемое им толкование соответствует иконографической традиции, имеет иконографические аналогии в других изображениях и т. д. Приведение аналогий для определения древнерусских живописных сюжетов совершенно обязательно. Только аналогии в иконографии могут более или менее основательно подтвердить ту или иную гипотезу. Никакими импрессиями в этих случаях ограничиваться нельзя. Античные сюжеты не могут вновь возникать в христианском искусстве XII века вне сохранения их в какой-то определенной изобразительной традиции. Если Амфитрита ни в каких изображениях Страшного суда ни в Византии, ни на Западе, ни в древней Руси не участвовала, то ее появление во фресках Нередицы весьма сомнительно.

Кроме того, искусствовед, занимающийся толкованием древнерусских росписей, обязан обратиться к письменным источникам толкуемых им сюжетов. Изображения Страшного суда целиком основываются на книгах Иова, Апокалипсисе, евангелиях, апокрифических произведениях и многих других.[8] Ни в каких письменных источниках, служивших основой изображения Страшного суда, Амфитрита не упоминается. И еще одно принципиальное замечание: к средневековой живописи нельзя подходить с точки зрения «логичности» или «нелогичности» изображаемого. Поэтому рассуждения М. Ф. Мурьянова о том, что «ад может фигурировать в эпилоге Страшного суда, а не до его начала» (стр. 15), также лишены убедительности. Совершенно неверно утверждение М. Ф. Мурьянова, что «обнаженная грудь» — «уникум» древнерусского искусства, «запретная тема для византийской церкви, но обычное явление в античной живописи» (стр. 15). Тема эта вовсе не запретна. Изображение обнаженных людских фигур (в частности, женских) постоянно в древнерусском искусстве. Так прежде всего изображается «вавилонская Любодеица» в сценах Страшного суда и пр.[9] Даже в самой Нередице обнаженные фигуры изображены в сюжете Крещения.

Один из аргументов М. Ф. Мурьянова в пользу Амфитриты состоит в том, что предмет, который женщина держит в руках, — лютня, так как предмет этот коричневого цвета, «под дерево». Древнерусское искусство не было реалистическим, цвет был в нем более или менее условен, обобщен, и определить по цвету, что предмет деревянный, невозможно. Предмет в руках у женщины безусловно не лютня. Мы знаем довольно много изображений музыкальных инструментов в древнерусской живописи XI—XIII веков (на лестнице Софийского собора — фрески XI века, в рукописях XII—XIII веков — особенно новгородских). Однако ни при каких обстоятельствах предметы не изображались в древнерусской живописи в трудно опознаваемых положениях (частично, с задней стороны и пр.). В средневековом искусстве любой предмет должен был быть воспроизведен в своем «ортодоксальном» положении со всеми своими существенными признаками. Струнный инструмент не мог быть изображен с тыльной стороны: струны должны были быть видны; кроме того, во всех известных мне изображениях струнных или духовых музыкальных инструментов они показаны «в действии» — на них играют. Если Амфитрите полагалось играть на лютне, то она и должна была бы на ней играть.

Интересующее М. Ф. Мурьянова изображение обнаженной женщины может иметь три объяснения. Во-первых, это может быть аллегорией моря.[10] Аллегории моря и Земли обычно изображаются под сводом неба — свод неба условно виден на фреске над двумя фигурами, одна из которых толкуется М. Ф. Мурьяновым. В этом случае предмет, который держит женщина, — рыба, отдающая проглоченные ею части мертвецов.[11] Во-вторых, это может быть аллегория Земли.[12] В таком

---

[8] См.: Louis Réau. Iconographie de l'Art Chrétien, t. II. Iconographie de la Bible, II, Nouveau Testament. Paris, 1957, pp. 727 etc.

[9] См.: «Екатерина в житии», XVI—XVII века, Русский музей, Др-ж 1284 (в клеймах); «Параскева в житии», XVII век, Русский музей, Др-ж 3038 (в клеймах); шитая пелена «Богоматерь Боголюбская», 1542 год, Русский музей, Др-т 260 (изображение Марии Египетской); «История Сусанны» нач. XVIII века, Русский музей, Б 462, и мн. др. Изображения нагих имеются в ярославских фресках (см. воспроизведение фрески «Вавилонская блудница» в десятитомной академической «Истории русской литературы», т. II, ч. 2, Изд. АН СССР, М.—Л., 1948, стр. 179) и во многих других случаях. XVI, XVII и начало XVIII века идут в этом отношении вполне за традициями предшествующего времени. Ср. еще изображения Адама и Евы, Богоматери Млекопитательницы.

[10] Аллегорией моря считает это изображение В. К. Мясоедов: В. К. Мясоедов и Н. П. Сычев. Фрески Спаса-Нередицы. Л., 1925, стр. 21. Об изображении моря в виде женщины см.: Н. В. Покровский. Страшный суд в памятниках византийского и русского искусства. Одесса, 1887, стр. 26 и др.

[11] Н. В. Покровский. Страшный суд..., стр. 19. Об изображении обнаженных женских фигур — аллегорий моря см.: Ф. Буслаев. Русский лицевой Апокалипсис. Свод изображений из лицевых Апокалипсисов по русским летописям с XVI-го века по XIX-ый. М., 1884, стр. 241 и др.

[12] Об олицетворениях Земли и моря см.: Ф. Буслаев. Русский лицевой Апо-

lib.pushkinskijdom.ru

случае предмет, который держит женщина, символ Земли — рог изобилия, не изображавшийся так, как это было принято в искусстве нового времени. Рогом изобилия считает этот предмет один из первых исследователей фресок Нередицы Ж. Эберсольт.[13] В-третьих, и это наиболее вероятно, перед нами «Вавилонская любодеица» или сам град Вавилон — персонаж, особенно часто встречающийся в сценах Страшного суда. «Вавилонская блудница» изображалась очень часто верхом на чудовище, с обнаженной грудью, с сосудом, «полным гнусов и печистот и любодейства земскаго» в руках, в царственном положении с короною[14] и со свешивающимися по сторонам лица подвесками, которые М. Ф. Мурьянов считает признаками Амфитриты.[15]

Композиция Страшного суда в Нередице нуждается в тщательном иконографическом изучении во всеоружии знания всех письменных источников, сюда относящихся, и всей литературы вопроса. Кроме того, в истолковании тех или иных персонажей композиции необходимо принимать в расчет все изображения, особенно соседние. Так, например, заинтриговавшее М. Ф. Мурьянова изображение обнаженной женщины, сидящей на чудовище с загадочным предметом в руках, тесно связано с соседним, во многом аналогичным изображением человеческой фигуры на другом чудовище. Такое изучение фресок Нередицы, большею частью погибших, вполне возможно благодаря сохранившимся копиям[16] и прекрасным воспроизведениям.[17]

В заключение своей заметки выскажу два общих соображения. Во-первых, исследователю прежде всего необходимо знать самое основное из написанного по интересующему его вопросу. Во-вторых, берясь за темы различных дисциплин (этимологии, иконографического анализа и пр.), ученый обязан также владеть основными методическими приемами, принятыми в этих дисциплинах.

калипсис..., стр. 68, 409, 442, 462 и др. Море может изображать как женская, так и мужская фигуры.

[13] Jean Ébersolt. Fresques byzantines de Néréditsi. In: Monuments et mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et belles lettres, t. XIII. Paris, 1906, pp. 35—55. О роге, чаше, стакане или фигурном сосуде в руках у женщины см. также: Ф. Буслаев. Русский лицевой Апокалипсис..., стр. 88, 234, 312 и др.

[14] Об изображениях «Вавилонской любодеицы» см.: Ф. Буслаев. Русский лицевой Апокалипсис..., стр. 42, 153, 212—213, 272, 456, 510 и пр.

[15] О короне на «Любодеице Вавилонской» см.: Ф. Буслаев. Русский лицевой Апокалипсис..., стр. 236, 548; о подвесках — стр. 510.

[16] Несколько прекрасных копий, выполненных под руководством Л. А. Дурново, хранятся в Русском музее.

[17] Из многочисленных воспроизведений фресок церкви Спаса Нередицы выделю особенно альбом В. К. Мясоедова и Н. П. Сычева «Фрески Спаса-Нередицы».

lib.pushkinskijdom.ru

М. П. СЕРЯЕВ

РАЗГАДАНА ЛИ «ЗАГАДКА Н. Ф. И.»?

Прошло 40 лет после того, как составители первого советского научного полного собрания сочинений М. Ю. Лермонтова (под общей редакцией Б. М. Эйхенбаума, «Academia», 1935—1937), в котором в качестве комментатора принимал участие и И. Л. Андроников, учли результаты проведенных им разысканий, касающихся Н. Ф. И., и этим положили начало утверждению в литературной науке его выводов.

После этого имя Натальи Федоровны Обресковой, урожденной Ивановой, прочно вошло в биографию М. Ю. Лермонтова, а вместе с ней и в историю русской литературы.

Теперь нет такого издания сочинений М. Ю. Лермонтова, в комментариях которого не было бы ссылок на выводы И. Л. Андроникова. В литературоведческих же работах о Лермонтове мы часто находим информацию, подобную следующей.

«Долгие годы биографы не знали имени женщины, скрытого под инициалами Н. Ф. И. Ей адресованы многие стихи Лермонтова. Розыски И. Л. Андроникова открыли это имя. В статье „Лермонтов и Н. Ф. И.“ исследователь опубликовал мемуарное свидетельство Н. С. Маклаковой, внучки Н. Ф. Ивановой, пролившее свет на это юношеское увлечение Лермонтова. Выяснилось, что к Н. Ф. Ивановой относится большой цикл стихотворений поэта 1830—1832 годов. И. Л. Андроников установил также, что история неразделенной любви поэта к Н. Ф. Ивановой отразилась в драме „Странный человек“».[1]

Казалось бы, что после этого нет смысла высказывать какие бы то ни было сомнения по поводу достоверности уже поддержанных литературной наукой выводов. Однако изучение всех первоисточников выявило, что И. Л. Андроников допустил ряд фактических неточностей, которые прочно вошли в биографическую литературу о Лермонтове (например, утверждение, что Н. Ф. И. — дочь драматурга Ф. Ф. Иванова). Сличение текста его публикации с подлинниками обнаруживает существенные расхождения с документами, которые были положены в основу доказательств.

Прежде чем приступить к изложению фактов, необходимо воссоздать историю темы Н. Ф. И.

1

Среди ранних юношеских произведений Лермонтова имеется написанное им в 1830 году стихотворение, озаглавленное буквами «Н. Ф. И...вой».

По случаю одного маскарада в Московском благородном собрании Лермонтов приготовил ряд стихов, назначенных разным знакомым, которых было вероятие встретить в маскараде. Об этом писал в своих воспоминаниях ближайший родственник и друг Лермонтова А. П. Шан-Гирей.[2] Таких стихов Лермонтовым было приготовлено семнадцать. Первое в их числе — стихотворение, озаглавленное буквами «Н. Ф. И.».

Благодаря публикации в разные годы, в разных источниках этих семнадцати стихотворений к 1930-м годам имена адресатов, которым они предназначались, стали известны широкому кругу читателей. Но имя адресата, скрытого под буквами «Н. Ф. И.», оставалось неизвестным.

В 1875 году редакция «Русской старины» впервые опубликовала письмо Владимира Шеншина к Николаю Поливанову от 7 июня 1831 года. Письмо было доставлено в редакцию сыном Николая Ивановича, Владимиром Николаевичем Поливановым. На этом письме рукою Лермонтова была сделана приписка, которая и была, по выражению редакции, опубликована «буквально с значками и звездочкою, как в подлиннике». Само письмо Шеншина, по мнению редакции, не представляло ин-

[1] М. И. Гиллельсон, В. А. Мануйлов. Лермонтов в воспоминаниях современников. В кн.: М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. Изд. «Художественная литература», М., 1972, стр. 16—17.

[2] А. П. Шан-Гирей. М. Ю. Лермонтов. «Русское обозрение», 1890, кн. 8, стр. 730.

lib.pushkinskijdom.ru

тереса, поэтому сочли нужным напечатать только ту часть, в которой говорится о Лермонтове. В частности — слова: «Мне здесь очень душно и только один Лермонтов, с которым я уже пять дней не виделся (он был в вашем соседстве, у Ивановых), меня утешает своею беседою».[3] Письмо было послано из Москвы, но на какой адрес Поливановых — неизвестно. Неизвестны и личности живших в их соседстве Ивановых.

17 июля 1831 года Лермонтов закончил драму «Странный человек», которая впервые была напечатана в издании Дудышкина в 1860 году. Герой драмы талантливый молодой поэт Владимир Павлович Арбенин страстно влюблен в Наталью Федоровну Загорскину. Она отвечает ему взаимностью, а затем изменяет. Легкодумно предпочтя его друга Белинского, она решает выйти за него замуж. В конце драмы Арбенин умирает.

В предисловии к драме Лермонтов писал: «Я решился изложить драматически происшествие истинное, которое долго беспокоило меня и всю жизнь, может быть, занимать не перестанет. Лица, изображенные мною, все взяты с природы; и я желал бы, чтоб они были узнаны, — тогда раскаяние, верно, посетит души тех людей».

Многие печатные источники второй половины XIX века, например: воспоминания Н. В. Сушкова (1858),[4] М. А. Дмитриева (1869),[5] биография К. Н. Батюшкова, написанная Л. Н. Майковым,[6] и официальная справочная литература содержали сведения, говорящие о близком знакомстве драматурга и поэта Федора Федоровича Иванова с профессором Московского университета Алексеем Федоровичем Мерзляковым, который не только знал Лермонтова в пору его пребывания в Благородном пансионе, но и давал ему уроки на дому.[7]

В общей связи с приведенными выше фактическими данными упоминание Шеншиным фамилии Ивановых не только документально подтверждало, что в кругу знакомых Лермонтова были лица с такой фамилией, но и позволяло предположить, что этими Ивановыми могла оказаться семья драматурга Ф. Ф. Иванова, что одному из членов его семьи могло быть адресовано стихотворение, озаглавленное буквами «Н. Ф. И...вой».

И такое предположение было высказано редактором иллюстрированного полного собрания сочинений М. Ю. Лермонтова, вышедшего в 1914—1915 годах, В. В. Каллашем, который в одном из примечаний заметил о стихотворении «Н. Ф. И...вой», что, может быть, оно посвящено «дочери московского писателя начала XIX в., Ф. Ф. Иванова».[8]

В 1916 году Б. В. Нейман, известный своими работами о Лермонтове, в свою очередь предположил, что воспетая поэтом и скрытая под инициалами «Н. Ф. И.» женщина явилась прообразом героини драмы «Странный человек» Натальи Федоровны Загорскиной.[9]

Таким образом из имени и отчества Загорскиной и фамилии драматурга Иванова возникла — Наталья Федоровна Иванова.

Но, поскольку замечания Каллаша и Неймана не имели документального подтверждения и носили чисто гипотетический характер, вписать такую Наталью Федоровну Иванову в биографию Лермонтова не было оснований. Это обстоятельство и вызвало появление научной проблемы «Н. Ф. И.».

2

В 1935 году Б. М. Эйхенбаум опубликовал большую статью «Основные проблемы изучения Лермонтова».[10] В числе их — вопрос об отношениях между Лермонтовым и той Ивановой, которую предположительно назвал Каллаш. Новым в постановке проблемы, собственно, явилось то, что к перечисленным в статье Неймана десяти стихотворениям было добавлено еще шесть, которые, по мнению автора статьи, представляют единый цикл, связанный с именем Н. Ф. Ивановой.

В статье приводится выдержка из письма В. Шеншина к Н. И. Поливанову от 7 июня 1831 года, в которой, как мы уже знаем, говорится о том, что Лермонтов гостил у Ивановых, живших в соседстве с имением Поливановых. Увязывая этот факт с данными, извлеченными из самих произведений Лермонтова, Б. М. Эйхен-

[3] «Русская старина», 1875, сентябрь, стр. 59.

[4] Н. В. Сушков. Московский университетский благородный пансион. М., 1858, стр. 10, 94—95.

[5] М. А. Дмитриев. Мелочи из запаса моей памяти. М., 1869, стр. 161.

[6] См.: Сочинения К. Н. Батюшкова, т. 1, кн. 1, СПб., 1887, стр. 112.

[7] М. Н. Лонгинов. Заметки о Лермонтове и некоторых его современниках. «Русская старина», 1873, март, стр. 384.

[8] Иллюстрированное полное собрание сочинений М. Ю. Лермонтова, т. 1, под редакцией В. В. Каллаша, М., 1914, стр. 272.

[9] Б. В. Нейман. Одна из воспетых Лермонтовым. «Русский библиофил», 1916, № 8, стр. 61—70.

[10] «Литературная учеба», 1935, № 6, стр. 21—40.

lib.pushkinskijdom.ru

баум писал: «Итак, в первых числах июня 1831 г. Лермонтов был в имении у Ивановых — у тех самых Ивановых, к семье которых, очевидно, и принадлежала эта Н. Ф. И.: Наталья Федоровна Иванова. Он отсутствовал пять дней — значит, имение Ивановых было близко от Москвы. Что это на самом деле так, подтверждается другим стихотворением, которое читает тот же Заруцкий: [11]

Я видел юношу: он был верхом
На серой борзой лошади — и мчался
Вдоль берега крутого Клязьмы».

Основываясь на этом, Б. М. Эйхенбаум пришел к выводу: «Имение Ивановых было, значит, на берегу реки Клязьмы, под Москвой... Итак, все факты сходятся. Перечисленные здесь стихотворения 1831 г. обращены к Наталье Федоровне Ивановой». «Биографическая проблема, — заключал Эйхенбаум, — очень важная для понимания всей лирики Лермонтова 1831 г., не разрешена, конечно, этими наблюдениями; теперь, когда ясно само наличие этой проблемы и несомненно ее значение, надо суметь найти фактический материал об Н. Ф. Ивановой».

В сноске: «Над этим работает сейчас и И. Андроников». [12]

Нетрудно обнаружить ошибку, вольно или невольно допущенную Б. М. Эйхенбаумом в постановке задачи.

Во-первых: кто такая Наталья Федоровна Иванова, о которой следовало находить фактический материал? — Это плод догадки, иными словами, мифическая личность, о которой можно всю жизнь искать фактические материалы и не найти их, можно только «подобрать» схожую по инициалам и фамилии чью-либо личность и выдать ее за желаемую.

Во-вторых: если Б. М. Эйхенбаум имел в виду, что этой Натальей Федоровной могла быть дочь драматурга Ф. Ф. Иванова, то совершенно очевидно, что именно о нем и следовало находить фактические материалы. Тогда бы И. Л. Андроникову не потребовалось писать, что «надо найти такого Федора Иванова, который, так сказать, годился бы ей в отцы». [13]

В-третьих: если имелось в виду, что она могла быть дочерью тех Ивановых, у которых Лермонтов гостил в начале июня 1831 года, то для этого, прежде всего, требовалось установить их личности.

Из всех трех случаев очевидно, что следовало поставить задачу иначе: не «суметь найти фактический материал об Н. Ф. Ивановой», а суметь определить географическое местонахождение имения Поливановых, затем живших в их соседстве Ивановых и, установив их личности, таким образом бесспорно решить вопрос о принадлежности Натальи Федоровны к этой семье. Одновременно или отождествить эту семью с семьей драматурга Иванова, или отвести тождество.

К сожалению, исследователи не потрудились установить, где происходила встреча Лермонтова с семьей Ивановых, о которых упоминал в своем письме В. Шеншин. А ведь это — основное условие для научного решения проблемы.

В своих работах («Загадка Н. Ф. И.» и «Лермонтов и Н. Ф. И.») И. Л. Андроников категорично утверждает, что встреча происходила в имении драматурга Ф. Ф. Иванова, а Наталья Федоровна была его дочерью.

На самом же деле драматург Иванов, скончавшийся в 1816 году, не оставил своей семье не только имения, но и дома. Вот, например, что писал в своих воспоминаниях Мерзляков: «Ни слова, ни вздоха не слыхал я от Иванова в сие смутное время (Отечественная война 1812 года, — *М. С.*) ни об утрате предметов, любезнейших для его сердца, ни о потере дома и имения». [14] Этому находим полное подтверждение и в письме самого Иванова от 1815 года: «...я старожил московский, не занятый ни службою, ни управлением деревень моих, которых не имею». [15]

Уже одно это обстоятельство с полной очевидностью говорит о том, что упомянутое в письме Шеншина имение Ивановых никакого отношения к драматургу Иванову не имеет.

Возникает вопрос: на основании каких же фактических материалов были введены в научный оборот результаты проведенных И. Л. Андрониковым разысканий?

3

В том же 1935 году, когда была опубликована упомянутая выше статья Б. М. Эйхенбаума, получилось так, что из пяти томов в издании «Academia» первым из печати вышел четвертый том. В научных комментариях к драме «Странный

[11] Действующее лицо в драме «Странный человек».

[12] «Литературная учеба», 1935, № 6, стр. 29.

[13] Ираклий Андроников. Лермонтов и Н. Ф. И. В кн.: Ираклий Андроников. Лермонтов. «Советский писатель», М., 1951, стр. 15.

[14] Сочинения и переводы Ф. Ф. Иванова, в 4-х частях, ч. 1, М., 1824, стр. 16.

[15] Письмо к издателям. «Амфион», 1815, февраль, стр. 119.

lib.pushkinskijdom.ru

человек», помещенной в этом томе, о прототипе Натальи Федоровны Загорскиной говорится: «...та самая Е. А. Сушкова, которой посвящены многие стихотворения 1830 г. и которая, несомненно, послужила прототипом для Наташи Загорскиной».[16] А дальше с еще большей убежденностью: «Таким образом целый ряд фактов приводит к выводу, что в лице Наташи Загорскиной выведена Е. А. Сушкова (как это и указывалось прежними комментаторами)».[17]

Но уже на следующей странице оговорено: «Есть указания на то, что в этой трагедии отразилось увлечение Лермонтова не Сушковой, а Н. Ф. И. (Ивановой?)».[18]

Выход в 1937 году V тома внес ясность: в разделе эпистолярного наследия, содержащегося в этом томе, в примечаниях к письму В. Шеншина к Н. И. Поливанову от 7 июня 1831 года сказано: «В комментарии к драме „Странный человек“ (т. IV, стр. 515 и сл.) мы были склонны видеть в этом письме следы увлечения Е. А. Сушковой. Новые материалы, обнаруженные уже после выхода в свет IV тома И. Л. Андрониковым, заставляют думать, что в письме идет речь о Н. Ф. Ивановой — тем более, что семья Ивановых упоминается в письме В. Шеншина».[19]

Но каких-либо данных, подтверждающих, что этими Ивановыми была семья драматурга Ф. Ф. Иванова, в комментарии не приводится, а лишь сообщается: «И. Л. Андроникову, специально занявшемуся вопросом о Н. Ф. Ивановой, удалось установить, что одна из дочерей московского драматурга Федора Федоровича Иванова (1777—1816) Наталия Федоровна Иванова (1813—1875), в замужестве Обрескова, была знакома с Лермонтовым и что Лермонтов был в нее влюблен. И. Л. Андроникову удалось разыскать одну из внучек Н. Ф. Ивановой — Н. С. Маклакову, которая сообщила ему: „...Михаил Юрьевич Лермонтов был влюблен в мою бабушку — Наталию Федоровну Обрескову, урожденную Иванову...“» Далее следует полный текст ее рассказа.[20]

Таким образом выяснилось, что единственным основанием, на котором строятся все умозаключения комментаторов, является свидетельство Маклаковой.

Ниже мы специально вернемся к рассмотрению достоверности свидетельства Маклаковой, а теперь приступим к изложению фактов, по которым можно судить, насколько правильно были использованы И. Л. Андрониковым содержащиеся в печатных источниках сведения.

4

Вначале были уже приведены факты, опровергающие утверждение Андроникова о том, что встреча Лермонтова с семьей Ивановых, о которых упоминалось в письме Шеншина, происходила в имении драматурга Ф. Ф. Иванова. Следует добавить, что личности Ивановых, живших в соседстве с имением Поливановых, и поныне остаются неизвестными.

Из воспоминаний Мерзлякова Андроников узнал, что покойный драматург оставил супругу «с двумя милыми малютками».[21] Общеизвестно, что малютками принято называть детей, равно как мужского, так и женского пола. Какого же пола были оставленные Ивановым малютки? Могли быть: мальчик и девочка, могли быть и обе малютки мужского пола. В каком году они родились? Все эти вопросы остаются невыясненными.

И. Л. Андроников пишет: «...изучение биографии Ф. Ф. Иванова помогло установить только то, что у Иванова было двое детей лермонтовского возраста, другими словами — что Н. Ф. И. могла быть его дочерью». «Могла быть, — задается он вопросом, — но была ли?» И тут же констатирует: «Никаких сведений в подтверждение этого отыскать мне не удалось».[22]

И было бы, по-видимому, напрасно искать в старой литературе каких-либо сведений о детях Иванова, ибо воспоминания Мерзлякова и до настоящего времени остаются единственным источником, где вот только так, неопределенно, упоминается о детях Иванова.

Желая всячески убедить читателя, что у Иванова были именно дочери, в первом издании «Загадки Н. Ф. И.» (1938) И. Л. Андроников пишет: «Когда он умер, его друг, поэт Мерзляков, напечатал прочувствованные воспоминания о нем, в которых, между прочим, упомянул, что покойный драматург оставил неутешную

---

[16] М. Ю. Лермонтов, Полное собрание сочинений, т. IV, «Academia», 1935, стр. 489.

[17] Там же, стр. 514.

[18] Там же, стр. 515.

[19] Там же, т. V, стр. 506.

[20] Там же, стр. 506—507.

[21] «Труды Общества любителей российской словесности при Московском университете», 1817, ч. 7, стр. 119; Сочинения и переводы Ф. Ф. Иванова в 4-х частях, ч. 1, стр. 21.

[22] Ираклий Андроников. Лермонтов, стр. 16.

lib.pushkinskijdom.ru

вдову и двух *дочерей*-малюток» (курсив мой, — *М. С.*).[23] В другом издании «Загадки Н. Ф. И.» замечает: «...я обнаружил некролог Иванова, а в некрологе — строчки: „Он оставил в неутешной печали вдову и двух *прелестных* малюток“» (курсив мой, — *М. С.*).[24]

Некролог Иванова действительно имел место в печати, но его автор ни слова не говорит о детях.[25] Просмотрев решительно все журналы, какие только выходили в 1816 году в Москве, никаких других некрологов Иванова я не обнаружил.

Отсутствие каких-либо сведений о детях Иванова само по себе лишает достоверности вывод И. Л. Андроникова о том, что малютки были женского пола.

И. Л. Андроников пишет: «В „Странном человеке“ сказано, что Наталии Федоровне Загорскиной 18 лет. Предположим, что и Н. Ф. Ивановой в 1831 году было 18 лет».[26]

Действительно, в драме «Странный человек» в сцене 9-й, датированной Лермонтовым «3-го февраля. Пополудни» (1831), мать Наташи, Анна Николаевна, убеждая ее принять предложение Белинского, говорит: «...ты уж в летах, скоро стукнет 19». Однако эта фраза нисколько не облегчает поиски прототипа: если дату, обозначенную Лермонтовым, сопоставить с датой рождения Е. А. Сушковой, 18 марта 1812 года, то легко убедиться, что 3 февраля 1831 года оставалось полтора месяца до дня, когда ей исполнилось 19 лет.

В «Родословном сборнике русских дворянских фамилий» В. В. Руммеля и В. В. Голубцова И. Л. Андроников обнаружил, что некая Наталья Федоровна, урожденная Иванова, являлась женой Николая Михайловича Обрескова.[27] Справедливо усомнившись, что эта Наталья Федоровна могла быть той, которую он ищет, он, однако, решил: «Все равно: та она или не та Наталия Федоровна, но эту Обрескову надо было искать».[28]

«И вот, — продолжает И. Л. Андроников, — в „Московском некрополе“ я прочел, что Наталия Федоровна Обрескова скончалась 20 января 1875 года на 62-м году от рождения и похоронена на Ваганьковом кладбище. Если в 1875 году ей было около 62 лет, значит, она действительно, как я и предполагал, родилась в 1813 году. Итак, все мои предположения оправдались, и у меня не оставалось никаких сомнений в том, что Н. Ф. И., которой Лермонтов посвятил свои стихи, и Наталия Федоровна Обрескова — одно и то же лицо».[29]

Сверка показала, что в «Московском некрополе» значится не жена Николая Михайловича Обрескова Наталья Федоровна, урожденная Иванова, как это утверждает И. Л. Андроников, а его мачеха, иными словами, вторая жена его отца Михаила Алексеевича — Наталья Федоровна Обрескова, урожденная Зееланд, которая согласно другой записи — у Руммеля и Голубцова — родилась в 1813 году, а умерла 20 января 1875 года.[30] То, что она оказалась похороненной не в Новодевичьем монастыре, где похоронены Михаил Алексеевич и его первая жена Екатерина Александровна, урожденная Талызина, от которой все дети Обрескова, а на Ваганьковом кладбище, говорит, видимо, о том, что оставшиеся в живых потомки М. А. Обрескова не пожелали похоронить ее на кладбище, где покоятся их родные.

Эти фактические данные убедительно свидетельствуют о том, что вывод, к которому пришел Андроников в результате такого чтения документов, не обоснован.

Для подтверждения своей догадки о том, что Н. Ф. Обрескова — дочь драматурга Ф. Ф. Иванова, И. Л. Андроников обратился за помощью к выдающемуся знатоку прошлого Н. П. Чулкову.

В первом издании «Загадки Н. Ф. И.» этот эпизод изложен следующим образом:

«О том, что Лермонтов посвящал стихи Ивановой, про это я никогда ничего не слыхал, — сказал Николай Петрович. — А про самое Наталию Федоровну Иванову и про ее потомков я могу вам рассказать».

И он рассказал: «Ваша догадка правильна: Наталия Федоровна — дочь Федора Федоровича Иванова».[31]

Само собой разумеется, что она была дочерью Федора, может быть и Федоровича Иванова, но ведь не сказано, что драматурга. Последняя реплика Чулкова очень важна потому, что, во-первых, содержится в работе, которую И. Л. Андроников считает своим «первым» «письменным» серьезным рассказом; во-вторых —

---

[23] Ираклий Андроников. Загадка Н. Ф. И. «Пионер», 1938, № 2, стр. 100.

[24] Ираклий Андроников. Я хочу рассказать вам... «Советский писатель», М., 1965, стр. 14.

[25] «Вестник Европы», 1816, август, стр. 307.

[26] «Пионер», 1938, № 2, стр. 100.

[27] В. В. Руммель и В. В. Голубцов. Родословный сборник русских дворянских фамилий, т. II. СПб., 1887, стр. 192.

[28] «Пионер», 1938, № 2, стр. 101—102.

[29] Там же, стр. 102.

[30] В. В. Руммель и В. В. Голубцов. Родословный сборник русских дворянских фамилий, т. II, стр. 191; Московский некрополь, т. II. 1908, стр. 358.

[31] «Пионер», 1938, № 2, стр. 102.

lib.pushkinskijdom.ru

во всех последующих изданиях эта часть сообщения Чулкова дополнена словом — «драматурга».

Далее Чулков назвал Андроникову потомков Н. Ф. Обресковой и этим открыл ему путь к разысканию ее внучек: «А вот теперь запишите: у Обресковых была дочь Наталия Николаевна, которая в шестидесятых годах вышла замуж за Сергея Владимировича Голицына. У Голицыных тоже были дочери, родные внучки Наталии Федоровны: Александра Сергеевна — в замужестве Спечинская, Наталия Сергеевна — Маклакова и Христина Сергеевна — Арсеньева. Наталию Николаевну, дочку Ивановой, я лично знал, даже бывал у нее... Кроме нее, я знаком с одной из ее дочерей — с Христиной Сергеевной Арсеньевой. Бывал у нее».[32]

Результаты сверки показали, что Христина Сергеевна вовсе не Арсеньева, а Сухотина.

Спрашивается: если Чулков действительно знал Христину Сергеевну, даже бывал у нее, то мог ли он сказать, что она Арсеньева? Для прояснения этого вопроса приведем фактические данные, которые были известны И. Л. Андроникову еще до того, как он познакомился с Чулковым.

Выше говорилось о том, что в сборнике Руммеля и Голубцова И. Л. Андроников впервые обнаружил, что Н. Ф. Иванова являлась женой Н. М. Обрескова. А на следующей странице приведены такие сведения об их детях:

Дмитрий Николаевич, отст. штабс-ротмистр, р. 1 января 1841.

Ж. Елисавета Дмитриевна N. N.

Петр Николаевич, р. 28 июня 1842, ум. до 1852.

Наталья Николаевна, р. 20 июня 1848, ум. ...

Екатерина Николаевна, р. 1849, за князем Сергеем Владимировичем Голицыным.[33]

В справочнике «Род князей Голицыных», составленном Н. Н. Голицыным, женой Сергея Владимировича Голицына значится не Екатерина Николаевна, как это указано у Руммеля и Голубцова, а Наталья Николаевна, урожденная Обрескова, и приведены подробные сведения об их детях, имена которых и оказываются перечисленными Чулковым.

В алфавитном указателе справочника Н. Н. Голицына в одном случае указано: «Арсеньева, Христина Сергеевна, р. княжна Голицына (288) 229, 291, 517».[34] В другом случае: «Арсеньев, NN, женат на княжне Христине Сергеевне Голицыной (288) — 517».[35]

Однако в «Дополнениях, поправках и опечатках» ясно сказано, что «(288) Княжна Христина Сергеевна вышла, в 1891 году, замуж за NN Сухотина».[36]

После этого нет ничего удивительного в том, что в московском адресном столе Андроникову ответили: «Христины Сергеевны Арсеньевой нет, а есть Христина Петровна Арсеньева».[37]

Таким образом под сомнение следует поставить достоверность этой части свидетельства Чулкова.

Приступим к рассмотрению основного документа.

5

Существует неоднократно апробированный исследователями способ проверки достоверности мемуарного свидетельства: «нужно проверить легко поддающиеся проверке фактические данные, и если уж они не верны, под сомнение следует поставить все свидетельство».[38]

Если придерживаться этого способа, то сразу же под сомнение следует поставить все сообщение Маклаковой лишь потому, что ни у самой Маклаковой, ни в сундуках ее покойной сестры Христины Сергеевны И. Л. Андроников не обнаружил решительно никаких, даже косвенных данных, подтверждающих хотя бы степень вероятности знакомства Лермонтова с их бабушкой. Не обнаружил и ничего подтверждающего то, что они являлись потомками драматурга Ф. Ф. Иванова.

Что достоверного о любви Лермонтова к Н. Ф. Обресковой могла сказать Маклакова, родившаяся в 1875 году?[39] Разумеется, ничего. Поэтому не следовало придавать значение факта ее версии о том, что якобы у Натальи Федоровны «хранилась шкатулка с письмами М. Ю. Лермонтова и его посвященными ей стихами и

---

[32] Ираклий Андроников. Я хочу рассказать вам..., стр. 19.

[33] В. В. Руммель и В. В. Голубцов. Родословный сборник русских дворянских фамилий, т. II, стр. 193.

[34] Род князей Голицыных. Составил Н. Н. Голицын. СПб., 1892, стр. 523.

[35] Там же.

[36] Там же, стр. 517.

[37] «Пионер», 1938, № 2, стр. 103.

[38] «Литературное наследство», т. 88, 1974, стр. 445 (А. Н. Островский, кн. 1).

[39] Род князей Голицыных, стр. 229.

lib.pushkinskijdom.ru

что все это было сожжено из ревности ее мужем Николаем Михайловичем Обресковым».

Следующие утверждения Маклаковой находятся в вопиющем противоречии с рассказом Чулкова. Вот эти примеры.

Маклакова сказала: «Что Михаил Юрьевич Лермонтов был влюблен в мою бабушку — Наталию Федоровну Обрескову, урожденную Иванову, я неоднократно слышала от моей матери Наталии Николаевны и еще чаще от ее брата Дмитрия Николаевича и его жены». «У нас в семье всегда знали, что Лермонтов был влюблен в бабушку».

Стало быть, этому эпизоду была придана достаточно широкая огласка и, можно думать, не только в семье Обресковых. — Значит, об этом должен был знать и Чулков. Однако он заявил: «Ведь, довольно близко зная и дочь и внучку Наталии Федоровны, я тем не менее никогда не слышал от них имени Лермонтова. Между тем они должны были хорошо представлять себе, что знакомство его с Наталией Федоровной должно было меня заинтересовать. И вот поэтому я опасаюсь, что Наталия Федоровна Иванова — это не та Н. Ф. И., о которой говорится у Лермонтова».[40]

Вторым важнейшим пунктом в свидетельстве Маклаковой является утверждение, «что Лермонтов и после замужества Наталии Федоровны продолжал бывать в ее доме. Это и послужило причиной гибели шкатулки». И «что из-за ревности мужа Лермонтов сознательно не обозначал ее имени в своих стихах к ней, тем более, что отношение к ней могло компрометировать Наталию Федоровну».

Однако известно, что стихотворения, адресованные Лермонтовым некой «Н. Ф. И... вой» и «Н. Ф. И.», а также и произведения, переадресованные изданием «Academia» на имя Н. Ф. Ивановой, относятся к 1830—1832 годам, когда Иванова еще не была замужем. А летом 1832 года Лермонтов вместе с бабушкой переехал из Москвы на постоянное жительство в Петербург, где безвыездно проживал до декабря 1835 года; посещать дом Обресковых он, разумеется, не мог.

Да и И. Л. Андроников, основываясь на документированных сведениях об Обрескове, сам же и опровергает слова Маклаковой, заключая: «Следовательно, она вышла замуж между 1833 и 1836 годом, ибо до 1833 года Обресков тянул солдатскую лямку».[41] Только второстепенность этого вопроса и отсутствие места удерживают меня от изложения фактов, опровергающих в свою очередь заключение Андроникова. Но тем, кто справедливости ради захочет сам убедиться в этом, можно рекомендовать: выбрать все сведения об Н. М. Обрескове, содержащиеся в «Загадке Н. Ф. И.» и «Лермонтов и Н. Ф. И.», и в строгой последовательности составить его биографическую канву. Тогда нетрудно будет убедиться в том, что Н. М. Обресков никогда не являлся жителем Москвы и его ничего с ней не связывало; поэтому навряд ли у кого возникнет предположение, что после 1833 года он мог поселиться в Москве и жениться на Ивановой до 1836 года. Хотя для большей убедительности И. Л. Андроников и пишет, что якобы «в это время, как гласит его формулярный список, он уже состоял в браке с дворянкой Натальей Федоровной Ивановой», но биографическая канва позволит убедиться, что Обресков мог жениться на Ивановой только в Курске и не между 1833 и 1836 годом, а предположительно в 1838 или даже в 1839 году. Это находит подтверждение хотя бы в том, что первый ребенок в семье Обресковых появился только 1 января 1841 года.

В заключение мне хочется привести один факт, до сего времени не привлекавший внимание исследователей Лермонтова, который может иметь прямое отношение к стихотворению «Н. Ф. И.». Дело в том, что в опубликованном уже в наше время полном списке своекоштных студентов императорского Московского университета словесного отделения 1832 года, наряду с Михаилом Лермонтовым и установленными Н. Л. Бродским его товарищами по университету Андреем Закревским, Дмитрием Тиличеевым и Валерианом Гагариным, значатся пять своекоштных студентов — однофамильцев, носящих фамилию Иванов. А двое из них имеют отчество — Федоровичи. Это Александр Федорович Иванов и Владимир Федорович Иванов. Первый — сын тит. совет., второй — сын губ. секретаря.[42] Можно допустить, что Лермонтов знал всех этих Ивановых настолько, насколько обычно знают друг друга студенты одного отделения, но дружил с одним из Федоровичей.

Владимир Шеншин и Николай Поливанов не являлись студентами Московского университета, но тем не менее были хорошо знакомы с университетскими товарищами Лермонтова. Мне представляется, что в письме к Поливанову от 7 июня 1831 года Шеншин, упоминая фамилию Иваповых, имел в виду именно семью одного из Федоровичей Иванова. Во всяком случае отвергать такую возможность нет оснований. Н. Л. Бродский, например, считал вероятным, «что Лермонтов, зная Валериана Гагарина, на светских балах встречался с его сестрой Варварой Павловной». И писал, что «за подписью Лермонтова даже существовало стихотворение:

---

[40] Ираклий Андроников. Я хочу рассказать вам..., стр. 19.
[41] Ираклий Андроников. Лермонтов, стр. 22.
[42] «Литературное наследство», т. 56, 1950, стр. 419, 611 (В. Г. Белинский, кн. II).

lib.pushkinskijdom.ru

«Графине Варваре Павловне Гагариной».[43] Не меньше вероятности и в том, что один из Ивановых — Федоровичей имел сестру, с которой Лермонтов также мог встречаться на светских балах. Может быть, сестре одного из Федоровичей Иванова и была приготовлена к одному из балов в Благородном собрании эпиграмма, озаглавленная буквами «Н. Ф. И.»?

Все сказанное выше приводит к твердому убеждению, что составители собрания сочинений М. Ю. Лермонтова в издании «Academia» допустили излишнюю, ничем не оправданную доверчивость к свидетельству Маклаковой. Приведенные выше фактические данные убедительно говорят о том, что подлинное имя женщины, скрытой под буквами «Н. Ф. И.», остается неизвестным. Загадка Н. Ф. И. не разгадана.

---

[43] Н. Л. Бродский. Лермонтов — студент и его товарищи. В кн.: Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова. Гослитиздат, М., 1941, стр. 65—67.

lib.pushkinskijdom.ru

А. А. НИКОЛАЕВ

О ТЮТЧЕВСКИХ «ЦИКЛАХ» «СОВРЕМЕННИКА»

В № 4 журнала «Русская литература» за 1975 год помещена статья М. Н. Дарвина «Тютчев в „Современнике“ (к истории одной публикации)». Эта статья — пятая опубликованная работа М. Дарвина на тему «Поэзия Тютчева и журнал „Современник“». Интерес, проявленный исследователем к этой теме, не случаен. «Современник» сыграл выдающуюся роль в пропаганде поэзии Тютчева и в самой его творческой жизни. А участие, принятое в тютчевских публикациях «Современника» Жуковским, Вяземским, Пушкиным, Плетневым, Некрасовым, Тургеневым и др., безусловно, располагает к исследованиям, которые «охватывали бы фактическую сторону творческих взаимоотношений Тютчева с русской литературной жизнью».[1]

Тема «Тютчев и „Современник“» очень трудна, но и благодатна: в ней тесно переплетаются различные проблемы истории тютчевского литературного наследия, истории восприятия поэзии Тютчева и ее внутрилитературного освоения, частные вопросы истории русской журналистики, проблемы эволюции русских лирических жанров (и прежде всего — жанрового новаторства лирики Тютчева) и многие другие. Необходимая цельность в изложении материала этой темы предполагает предварительные поиски по самым разным направлениям, критическую проверку и обобщение результатов большого количества работ предшественников. Обычно ученый, «замахивающийся» на подобную тему, ясно представляет себе и всю сложность и необходимую основательность предстоящей работы, и значительность возможных результатов. Судя по задачам, которые ставил себе М. Дарвин, и по самому стилю его работ, сознание важности избранной темы у автора было. И в процессе освоения этой темы, вводя в научный оборот новые материалы, М. Дарвин пришел к целому ряду выводов, один из которых звучит почти сенсационно: Пушкин — составитель первого русского лирического цикла!

К сожалению, уже знакомство с первой статьей Дарвина[2] приводит к разочарованию, которое не покидает вас и при чтении других его работ. Касаясь «великого спора» об отношении Пушкина к поэзии Тютчева, М. Дарвин считает, что известные документально-мемуарные свидетельства И. С. Гагарина, П. А. Плетнева и др. «не раскрывают перед нами всей полноты литературных взаимоотношений двух великих поэтов» (стр. 87), и указывает на обстоятельство, ускользнувшее от внимания исследователей. Он имеет в виду *характер* публикации «Стихотворений, присланных из Германии» в «Современнике» 1836 года. Приведя целую серию новых фактов, М. Дарвин заключает: «...Пушкин не просто предоставил свой журнал для первых попавшихся стихотворений Тютчева, а тщательно подбирая лучшие, на его взгляд, произведения» (стр. 91). На каких же фактах основано это заключение? Вот они: 1) в «гагаринском списке» (т. е. в списке стихотворений, присланных Тютчевым И. С. Гагарину в мае 1836 года) насчитывалось 30 стихотворений; 2) из них только 15 были опубликованы Пушкиным; 3) 6 стихотворений Пушкин перепечатал из журналов и альманахов («Галатея», «Денница» и т. д.); при этом стихотворение «В горах», впервые напечатанное в «Галатее», Пушкин разделил на два и дал каждому из них свое название; 4) 3 стихотворения Пушкин отобрал из числа тех, которые И. С. Гагарин получил от С. Е. Раича, выполняя указание, сделанное Тютчевым в письме от 7—19 июля 1836 года (см. стр. 91).

Все это не соответствует действительности.

Начнем с того, что *все* 24 «Стихотворения, присланных из Германии» были напечатаны в двух томах пушкинского «Современника» по рукописям, присланным Тютчевым И. С. Гагарину через посредство А. М. и А. С. Крюднеров в мае 1836 года. Автографы 5 стихотворений из шести, ранее опубликованных, И. С. Гагарин со

---

[1] М. Н. Дарвин. Поэзия Ф. И. Тютчева и журнал «Современник». Автореферат канд. дисс. Л., 1975, стр. 3.

[2] М. Н. Дарвин. Пушкин и Тютчев. (К вопросу о публикации стихотворений Ф. И. Тютчева в пушкинском «Современнике»). В кн.: Вопросы русской, советской и зарубежной литературы. Новосибирск, 1971, стр. 87—96 («Научные труды Новосибирского гос. пед. ин-та», вып. 65).

lib.pushkinskijdom.ru

хранил и впоследствии, в 1875 году, вместе с другими переслал в Россию И. С. Аксакову (ныне — в ЦГАЛИ, ф. 505). Тексты этих стихотворений в «Современнике» полностью соответствуют автографам, если не считать двух незначительных ошибок в «Весенних водах» («И» вм. «А» во втором стихе; отсутствие кавычек в третьей строфе). Напротив, в первопечатных текстах этих стихотворений имеются значительные разночтения. Они касаются и стихотворения «Как океан объемлет шар земной...», автограф которого не сохранился (впервые оно было опубликовано С. Е. Раичем в «Галатее» под названием «Сны»).[3] Далее: никакого разделения стихотворения «В горах» на два Пушкин не производил и названий им не присваивал. Эти названия наличествуют в автографах. В «Галатее» же стихотворения «Утро в горах» и «Снежные горы» были напечатаны слитно по недосмотру. Далее: не мог Пушкин напечатать и 3 стихотворения из раичевского «собрания», ибо оно было послано И. С. Гагарину (с письмом С. П. Шевырева[4]) только в ноябре 1836 года. И не для «Современника», а для задуманного Гагариным, Жуковским и Вяземским отдельного издания. Указание Тютчева в письме от 7—19 июля и не могло быть выполнено ранее. Это письмо пришло из Мюнхена в Петербург в конце июля. А требовалось еще связаться с С. Е. Раичем, проживавшим тогда в Москве. Между тем 14 июля стихи Тютчева по донесению цензора А. Л. Крылова уже поступили на рассмотрение Петербургского цензурного комитета.[5]

«Гагаринский список», в котором М. Дарвин насчитал 30 стихотворений, — чистейшая фикция. Трудно сказать, как М. Дарвин получил цифру 30. Сам же он об этом ничего не говорит и ни на какие источники не ссылается. Возможно, что он автоматически сосчитал по примечаниям к «Лирике» 1965 года количество указаний типа «в начале мая 1836 г. послано Тютчевым И. С. Гагарину», не обратив внимания на то, что эти сведения давались только при аргументации датировок «не позднее апреля 1836 г., ибо в начале мая и т. д.» и опускались, когда датировки не требовали подобных указаний. Если догадка верна, то М. Дарвин считал только по I тому «Лирики».

Точного подсчета количества стихотворений, присланных Тютчевым И. С. Гагарину в мае 1836 года, еще никто не производил. Но и без этого было ясно, что, кроме 28 стихотворений, напечатанных в «Современнике» 1836—1837 годов,[6] по рукописям гагаринского «фонда» были опубликованы 32 стихотворения Тютчева в «Гражданине» (1875, № 2), в «Русском архиве», (1879, вып. 3 и 5) и отдельным изданием.[7] И везде — с указанием И. С. Аксакова, что рукописи этих стихотворений получены от И. С. Гагарина. Всего же, по нашим подсчетам, по материалам гагаринского «фонда» с 1836 по 1928 год только впервые было опубликовано 69 стихотворений Тютчева. Из них 4 были получены И. С. Гагариным после мая 1836 года: 3 — в составе раичевского «собрания»[8] (остальные стихотворения этого «собрания» либо имелись в гагаринском «фонде» 1836 года, либо были ранее опубликованы); одно стихотворение — «29-ое января 1837» — Тютчев вручил И. С. Гагарину во время своего пребывания в Петербурге летом 1837 года.[9] Вместе с рукописями 65 неопубликованных стихотворений Тютчев прислал в мае 1836 года автографы 24 уже увидевших свет пьес. Итак, по нашим подсчетам, Пушкин мог познакомиться в июне 1836 года с 89 стихотворениями Тютчева. Однако И. С. Гагарин сделал списки не со всех присланных стихотворений. В письме Тютчеву от 12—24 июня 1836 года он писал, что передал Вяземскому только «некоторые сти-

---

[3] Собственные же варианты «Современника» 1836 года (они имеются только в стихотворениях, опубликованных в нем впервые), к сожалению, не привлекли внимания М. Дарвина. Между тем эти варианты, в которых можно подозревать руку Пушкина, Жуковского или Вяземского, еще не подвергались анализу. Более того: в литературе о Тютчеве до сих пор существует неверное мнение, что «самые ранние редакционные исправления, наблюдающиеся в стихах Тютчева, принадлежат Н. А. Некрасову» (см. об этом: Ф. И. Тютчев. Лирика, т. I. Издание подготовил К. В. Пигарев. Изд. «Наука», М., 1965, стр. 319).

[4] См.: «Литературное наследство», т. 58, 1952, стр. 132. Содержащееся в этом письме пожелание С. П. Шевырева, чтобы «Пушкин в корректуре взглянул на стихотворения Тютчева», М. Дарвин истолковал в духе своей версии об участии Пушкина в публикации «Стихотворений, присланных из Германии», в которых С. П. Шевырев, по М. Дарвину, «не мог не увидеть редакторскую руку Пушкина» (стр. 92).

[5] См.: Н. В. Королева. Тютчев и Пушкин. В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. IV. Изд. АН СССР, М.—Л., 1962, стр. 203.

[6] «Современник» 1838—1840 годов печатал стихи Тютчева не по гагаринским материалам.

[7] Новонайденные стихотворения Ф. И. Тютчева. М., 1879.

[8] Стихотворения этого «собрания», почти полностью хранящегося — в разрозненном виде — в ЦГАЛИ (ф. 505), имеют особую нумерацию (см.: К. В. Пигарев. Жизнь и творчество Тютчева. Изд. АН СССР, М., 1962, стр. 88).

[9] См.: К. В. Пигарев. Жизнь и творчество Тютчева, стр. 93.

lib.pushkinskijdom.ru

хотворения, старательно разобранные и переписанные» им. С этими «некоторыми стихотворениями» и познакомились, вслед за Вяземским, Жуковский и Пушкин.[10] К счастью, не использованные «Современником» списки И. С. Гагарина сохранились: 7 находятся в ЦГАЛИ; кроме того, там находится гагаринский список опубликованного Пушкиным стихотворения «Я помню время золотое...», автограф окончательной редакции которого, возможно, послужил источником для «Современника» и поэтому не сохранился; 1 список хранится в архиве Музея-усадьбы Мураново им. Ф. И. Тютчева; 16 — в архиве И. С. Гагарина в Славянской библиотеке в Париже.[11] Прибавив к этим 24 стихотворениям 28 «Стихотворений, присланных из Германии» (включая 4 стихотворения, пересланных Вяземским А. А. Краевскому для VI тома «Современника»[12] и опубликованных в нем), мы получим 52 стихотворения Тютчева, которые имелись в распоряжении Пушкина в июне 1836 года. Списки этих стихотворений и составили «рукописное собрание стихов» Тютчева, с которыми Пушкин, придя в восторг от них, «носился целую неделю» (по рассказам очевидцев).[13]

Но вернемся к статье М. Дарвина. На ошибочность ее положений указывает само название, данное тютчевской подборке «Современника», — «Стихотворения, присланные из Германии», а не из Москвы, или взятые из московских журналов и т. п. К тому же общеизвестно, что Пушкин никогда не «воейковствовал» в своей издательской деятельности.

Но выбором тютчевских стихотворений для «Современника» редакторская работа Пушкина, по М. Дарвину, не ограничилась. Не имея никаких документальных, прямых или косвенных, свидетельств, М. Дарвин целиком приписывает Пушкину составление «первого русского лирического цикла», оставляя «законы цикличности» «Стихотворений, присланных из Германии» до «специального рассмотрения». Но и до специального рассмотрения этих законов М. Дарвину было ясно: «Редакторская работа, осуществленная Пушкиным самолично, — вот истинное свидетельство *положительного, благосклонного* отношения поэта А. С. Пушкина к поэту Ф. И. Тютчеву» (стр. 95). Это «истинное свидетельство» было призвано почти начисто зачеркнуть или упразднить все многочисленные работы по этому вопросу — и остроумную статью Ю. Н. Тынянова, и работы его оппонентов, а также пока единственное документальное неретроспективное свидетельство И. С. Гагарина: «...он (т. е. Пушкин, — *А. Н.*) дал им (т. е. стихам Тютчева, — *А. Н.*) справедливую и глубоко прочувствованную оценку».[14]

Специальное рассмотрение «законов цикличности» было предпринято М. Дарвиным в докладе, прочитанном на XXV Герценовских чтениях,[15] и в большой статье,[16] в которых «Стихотворения, присланные из Германии» представляются как целое, как цикл, являющийся «глубоко новаторским произведением» и «впервые в истории русской поэзии вполне самостоятельным жанром лирики» (стр. 36). Но, по М. Дарвину, этот «цикл» составлен Пушкиным. Следовательно, надо бы говорить только о новаторстве составителя, причем для этого тоже нужны свои основания. По мнению М. Дарвина, Пушкин разместил стихи Тютчева в соответствии с «определенной последовательностью развития поэтической мысли» (стр. 37). Но если цикл не был составлен автором, следовало бы проанализировать «циклические связи» между всеми стихотворениями, имевшимися в распоряжении составителя, чтобы судить о его принципах составления. М. Дарвин же ни словом не обмолвился даже о тех известных ему, судя по первой статье, 15 стихотворениях из «гагаринского списка», которые не были опубликованы Пушкиным. А ведь среди них — будущие хрестоматийные «Тени сизые смесились...», «Зима недаром злится...», «Нет, моего к тебе пристрастья...», «Сижу задумчив и один...», «Как сладко дремлет сад темно-зеленый...», «Еще земли печален вид...» и др. Вот где, возможно, исследователи будут искать одну из важнейших отгадок отношения Пушкина к поэзии Тютчева. Почему Пушкиным не были опубликованы многие гениальные

---

[10] См.: Н. В. Королева. Тютчев и Пушкин, стр. 203.

[11] По сообщению исследователя гагаринского архива французского литературоведа Л. Робеля.

[12] См.: Из собрания автографов императорской Публичной библиотеки. СПб., 1868, стр. 67.

[13] См. письмо Ю. Ф. Самарина И. С. Аксакову от 22 июля 1873 года («Известия АН СССР. Серия литературы и языка», 1973, т. XXXII, вып. 6, стр. 537).

[14] Из письма И. С. Гагарина Тютчеву от 12—24 июня 1836 года. Подлинник по-французски. Цитируем в уточненном переводе по кн.: К. В. Пигарев. Жизнь и творчество Тютчева, стр. 83.

[15] М. Н. Дарвин. «Стихотворения, присланные из Германии». К вопросу о публикации стихотворений Ф. И. Тютчева в пушкинском «Современнике». В кн.: XXV Герценовские чтения. Литературоведение. Краткое содержание докладов. Л., 1972, стр. 31—34.

[16] М. Н. Дарвин. Стихотворения Ф. И. Тютчева в пушкинском «Современнике». (О становлении русского лирического цикла). В кн.: Страницы русской литературы середины XIX века. Сборник научных трудов. Л., 1974, стр. 34—54.

lib.pushkinskijdom.ru

стихотворения Тютчева, в то время как светски-проходное, «гейнеобразное» «Двум сестрам» было опубликовано? Чей вкус сказался на отборе тютчевских стихотворений для «Современника» 1836 года? Вяземского, Жуковского или Пушкина? Или, может быть, названных нами выше стихотворений не было у Пушкина? Нет, были. Гагаринские списки всех этих стихотворений сохранились. И в одном из них, как не без оснований полагает К. В. Пигарев, поправка рукою Жуковского. Притом все списки на бумаге одинакового формата и, как предположил Л. Робель, вырваны из тетради (анализ гагаринских списков ЦГАЛИ подтверждает это предположение). Таким образом, в руках Пушкина была тетрадь, заключавшая в себе как минимум 52 стихотворения Тютчева.

Только после рассмотрения этого вопроса можно переходить к анализу «Стихотворений, присланных из Германии». Неудивительно поэтому, что М. Дарвину, для которого этого вопроса не существовало, при анализе «Стихотворений...» пришлось прибегать к целой серии натяжек и обнаруживать «циклические связи», какие, при известной изощренности, можно установить между любыми произвольно сопоставляемыми произведениями (даже разных авторов). Производимый при этом анализ не блещет оригинальностью, сводясь иногда к пересказу «близко к тексту». Например: «Поэт желал не просто „с неба полуночи“ глядеть „на сонный мир земной“, как звезды ночью, а гореть светлее днем „в эфире чистом и незримом“» (стр. 44) — это о стихотворении «Душа хотела б быть звездой...». Некоторые примеры свидетельствуют об элементарном непонимании анализируемых произведений. Так, в стихотворении «Не то, что мните вы, природа...», завершающем первую публикацию, М. Дарвин усматривает «осмысление коллизии „духовного“ и „материального“, приводящее „к основной дефиниции романтизма: художник и толпа. Противопоставление „вы“ и „поэт“ — решительно» (стр. 50). Однако какое отношение может иметь тема «поэта и толпы» к оде-инвективе, написанной на отвлеченно-философскую тему и при этом как бы от имени целой партии — в данном случае натурфилософской партии шеллингианского толка? А положение о том, что в стихотворениях «Вечер мглистый и ненастный...», «И гроб опущен уж в могилу...» и «Как птичка, раннею зарей...» «объективируется и становится объектом изображения стихия любви» (стр. 52), не может вызвать у читателя ничего, кроме искреннего недоумения.

Обнаруживаемые М. Дарвином «циклические связи» не убеждают и потому, что исследователь не только подгоняет стихотворения друг к другу, ловко, на первый взгляд, оперируя категориями «субъекта — объекта», «высокого — низкого», «внешнего — внутреннего», «духовного — материального» и прочими «дефинициями», но и умалчивает о неудобных для него фактах истории этой публикации. Судя по первой статье, М. Дарвину было известно, что цензура исключила из тютчевского «цикла» стихотворение «Два демона ему служили...», которое в экземпляре III тома «Современника», представленном в цензурный комитет, было помещено между стихотворениями «Сон на море» и «Не то, что мните вы, природа...». Но если бы М. Дарвин упомянул об этом факте, то его внешне стройная концепция рассыпалась бы в прах, ибо стихотворение «Два демона...», представляющее собой стихотворную обработку известной характеристики, данной Наполеону во «Французских делах» Г. Гейне, вопреки всем выведенным М. Дарвином «законам цикличности» вклинивалось между двумя натурфилософскими стихотворениями — в соответствии с одним из наиболее могущественных законов журналистики всех времен, а именно — по закону разнообразия.

В этой работе М. Дарвин еще раз обнаружил свое равнодушие к источникам текстов поэта. Некоторые выводы основаны на случайных вариантах текста. Так, отмечая бо́льшую активность лирического героя в «Весенних водах» по сравнению с «Утром в горах», М. Дарвин пишет: «В этом произведении как бы два голоса. Один принадлежит „весенним водам“, провозвестникам весны («бегут и блещут и гласят...: „Весна идет, весна идет!“»); другой — лирическому герою: „Весна идет, весна идет!“ Один и тот же стих употребляется в стихотворении дважды. В первом случае — как прямая речь («весенние воды»), во втором — без кавычек, как слова автора (лирический герой). Таким образом, прямая речь и слова автора как бы сливаются в единый гармонический хор, возвещающий о приближении весны» (стр. 38—39). Но дело в том, что в рукописи этого стихотворения (из числа гагаринских — ЦГАЛИ, ф. 505, оп. 1, ед. хр. 12, л. 4), послужившей источником для «Современника», третья строфа тоже входит в прямую речь. Именно с таким составом прямой речи (возгласов «гонцов молодой Весны») это стихотворение было опубликовано впервые в «Телескопе» (1832, X, № 13, стр. 22—23). А в текст «Современника» просто вкралась ошибка.[17]

[17] Цитируя стихи Тютчева, М. Дарвин допускает более 20 ошибок: «нам дальний мир» вм. «наш дольний мир»; «петерпимый» вм. «нестерпимый»; «Элезиум» вм. «Элизиум» и т. д. Но одна ошибка особенно любопытна, ибо выдает автора с головой: «сверкает» вм. «свергает» в «Фонтане». Впрочем, и без нее ясно, что стихотворения М. Дарвин цитирует не по «Современнику» 1836 года, а по «Лирике» 1966 года (перепечатка «Лирики» 1965 года), где как раз и была ужасная

lib.pushkinskijdom.ru

Заканчивая разговор об этой статье, отдадим, однако, должное ее автору: хотя вопрос о первом русском лирическом цикле и его составителе остается открытым, сама постановка этого вопроса представляется оригинальной.

Статья М. Дарвина, опубликованная в журнале «Русская литература» (1975, № 4, стр. 113—117), по теме стоит несколько особняком. Она посвящена трем стихотворениям Тютчева, появившимся в «Современнике» 1838 года. Эти стихотворения — «Давно ль, давно ль, о Юг блаженный...» (IX, стр. 131—132), «1-ое декабря 1837» (IX, стр. 138), «Итальянская villa» (X, стр. 184).

И в этой работе М. Дарвин пытается добавить факты к «истории литературного знакомства Пушкина и Тютчева, в котором, безусловно, были глубоко заинтересованы обе стороны» и на котором «трагически оборвавшаяся жизнь Пушкина... поставила точку» (стр. 114). Только теперь, естественно, активная роль отводится Тютчеву как одному из авторов «Современника», издававшегося в пользу семьи Пушкина, и «сотруднику» «Современника» 1838 года. И вновь отправным пунктом являются факты, якобы ускользнувшие от внимания исследователей. Полемизируя с авторами так называемых «психологических» интерпретаций тютчевской биографии, утрировавшими пренебрежительное отношение Тютчева к собственной поэзии и его равнодушие к ее печатной судьбе, М. Дарвин представляет публикацию 1838 года как акт сознательного сотрудничества Тютчева в «Современнике». Неизвестные же до сих пор обстоятельства, при которых три стихотворения были доставлены в редакцию «Современника», М. Дарвин предлагает прояснить путем обращения к автографам этих стихотворений (ЦГАЛИ, ф. 505, оп. 1, ед. хр. 21, лл. 4—6), в которых он обнаружил «ряд ценных и интересных подробностей», не описанных «в нашей исследовательской литературе». Таких подробностей две: 1) стихотворения пронумерованы римскими цифрами; 2) перед текстами двух стихотворений стоит помета «Соврем.», сделанная, как считает М. Дарвин, рукою Тютчева. О чем же говорят эти подробности?

Помета «Соврем.», пишет М. Дарвин, «должна была означать место будущей публикации стихотворений, т. е. журнал „Современник“. Как бы сообразуясь с издательским стилем „Современника“, прежде уже печатавшего у себя его стихи неизменно в виде циклов, Тютчев и произведения свои на сей раз пронумеровывает „по-современниковски“: римскими, а не арабскими цифрами» (стр. 116); «...он создавал свои стихи на этот раз, очевидно, на „заказ“» (там же).

Даже независимо от истинности приводимых М. Дарвином «подробностей», его аргументацию «сознательного сотрудничества» Тютчева в «Современнике» нельзя признать убедительной. Тем более что, как и многие приводимые М. Дарвином факты, эти «подробности» требуют уточнений.

Помета «Соврем.» на автографах не принадлежит Тютчеву. Все шесть графем, из которых она состоит, Тютчев писал во второй половине 1830-х годов иначе. Очевидно, она поставлена поздним обладателем автографов, выяснявшим, опубликованные ли это стихи или нет.[18]

Римскую нумерацию в данных автографах М. Дарвин считает «современниковской», так как она была для Тютчева «нетипичной»: «За исключением немногочисленных дилогических или трилогических стихотворений, типа „На возвратном пути“, „Наполеон“ и т. д., самостоятельные части которых, как правило, обозначены у него римскими цифрами, абсолютному большинству его стихотворений, если судить по автографам, дана арабская нумерация» (стр. 115). Исходя из этого утверждения, можно подумать, что абсолютное большинство стихотворений Тют-

---

опечатка в «Фонтане», обессмыслившая текст. Начинаешь сомневаться: видел ли М. Дарвин «Современник» 1836 года? «Цицерон» цитируется в варианте альманаха «Денница», избранном для «Лирики» в качестве основного текста. А вот 4-я строка стихотворения «О чем ты воешь, ветр ночной?..» почему-то процитирована в варианте «Современника» 1854 года.

[18] Свое незнание почерка Тютчева М. Дарвин показал в этой статье еще раз. По поводу ошибки «Современника», опубликовавшего стихотворение «1-ое декабря 1837» под названием «1-ое декабря 1827», М. Дарвин пишет: «На самом деле „ошибку“ совершили не редакторы „Современника“, а сам автор, так как в заглавии автографа этого стихотворения, как и в журнальном варианте, стоит „1827“ год. Очевидно, датировка этого стихотворения в первоначальном тютчевском автографе не совпадала с заглавием» (стр. 115). На что намекает М. Дарвин последней фразой, сказать затрудняемся. Несомненно только, что он повторяет ошибку «Современника», принимая за «2» «э» (именно так — как «эс» оборотное — писал Тютчев цифру «3» в 1830-е годы) со следующей далее соединительной чертой. Ср. идентичное написание «3» («зе») во всех тютчевских автографах 1837 года (кроме трех наших автографов, сохранился автограф стихотворения «29-ое января 1837» — рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, ф. 244, оп. 32, ед. хр. 51). Все это, как и то, что помета «Соврем.» не принадлежит Тютчеву, подтверждает знаток рукописей поэта, редактор 12 изданий стихотворений Тютчева, один из старейших тютчеведов доктор филологических наук К. В. Пигарев, которому мы приносим благодарность за консультацию.

lib.pushkinskijdom.ru

чева в рукописях пронумеровано. Между тем рукою Тютчева в его рукописях пронумеровано только около 30 стихотворений. (Видимо, нумерацию раичевского «собрания» и другие посторонние нумерации М. Дарвин счел тютчевскими). Так что, за вычетом номеров «дилогических и трилогических» стихотворений, остается всего 15 примеров арабской нумерации (2, 7 и 6) и, по крайней мере, 9 примеров римской. Но и независимо от этого вряд ли римская нумерация может служить даже косвенным аргументом в пользу «сознательного сотрудничества» Тютчева в «Современнике». Римская нумерация не была привилегией «Современника». Ею пользовались для отграничения стихотворений (особенно стихотворений, не имевших названий) и «Галатея», в которой печатался Тютчев, подвергаясь при этом «римскому нумерированию», и многие другие журналы 1820—1830-х годов.

Сам Тютчев изредка пользовался нумерацией, в том числе — римской, перебеливая стихотворения, написанные в небольшой промежуток времени. И первый пример тому — наши три стихотворения 1837 года. Точно так же, только арабскими цифрами, Тютчев пронумеровал в беловике 7 стихотворений, написанных осенью 1830 года. (В отличие от М. Дарвина, мы не находим серьезных оснований рассматривать и эту группу стихотворений как цикл). Причем пользовался Тютчев римской нумерацией и до того, как появился «Современник». В первой половине 1830-х годов Тютчев пронумеровал в записной книжке римскими цифрами не менее 6 стихотворений.[19] Что же касается того, что «Современник» печатал тютчевские стихи «неизменно в виде циклов», то в 1838 году он почему-то изменил этой «традиции»: ведь «цикл» из трех стихотворений был опубликован... в двух томах и не в том порядке, в котором пронумеровал их автор.

Необходимо сделать еще одно, чисто фактическое, уточнение в связи с данной статьей М. Дарвина. О содержании «цикла», которому она посвящена, в ней не говорится ничего, кроме того, что все три стихотворения «по своей тематике тесно связаны с пребыванием Тютчева в Генуе и, кроме того, объединены единством лирической мысли» (стр. 115). Чуть ранее М. Дарвин сообщил, что помета «Генуя» под текстом третьего стихотворения (кстати, помета на итальянском языке, а не на русском) обозначает место написания всех трех стихотворений. Это неверно. В стихотворении «Давно ль, давно ль, о Юг блаженный...» Тютчев ясно написал, что он «распростился» с «Великими Средиземными волнами» и «вновь на Север увлечен». Это стихотворение написано не в Генуе, а на севере Италии, в Турине, где Тютчев служил с октября 1837 года в русской миссии (только не главой, как пишет М. Дарвин, а старшим секретарем; русским поверенным в делах в Турине Тютчев был назначен только 22 июля 1838 года).

О пятой работе М. Дарвина[20] скажем только, что она, как и четыре других, развивает тему «современниковского циклизма» стихотворений Тютчева, только уже на новом, «некрасовском» этапе. Оставляем эту работу, тоже требующую серьезных уточнений, до специального рассмотрения, при котором надо будет коснуться и других работ на тему «Некрасов и Тютчев».

И — в заключение.

В своей первой статье, упрекая тютчеведов (и прежде всего, видимо, Ю. Н. Тынянова) в том, что они при решении вопроса об отношении Пушкина к Тютчеву не использовали всех имеющихся фактов, М. Дарвин привел известные слова В. И. Ленина из работы «Статистика и социология»: «...необходимо брать не отдельные факты, а *всю совокупность* относящихся к рассматриваемому вопросу фактов, *без единого* исключения, ибо иначе неизбежно возникнет подозрение, и вполне законное подозрение, в том, что факты выбраны или подобраны произвольно, что вместо объективной связи и взаимозависимости исторических явлений в их целом преподносится „субъективная“ стряпня...» (т. 30, стр. 351). Что ж, строго судящий да будет строго судим! Тем более, что продукция самого М. Дарвина не только отличается субъективным выбором и истолкованием фактов, но и приправлена домыслами, нередко выдаваемыми за факты.

---

[19] Сохранились автографы двух из них, помеченные цифрами «V» и «VI» (см. «Лирику» 1965 года, т. I, стр. 365).

[20] М. Н. Дарвин. Еще раз о статье Н. А. Некрасова «Русские второстепенные поэты». В кн.: XXVII Герценовские чтения. Литературоведение. Научные доклады. Л., 1975, стр. 33—38.

lib.pushkinskijdom.ru

Ф. Я. ПРИЙМА

КРУТЫЕ ПОВОРОТЫ И НОВЫЕ ПРОСЧЕТЫ...

В шестой книжке «Вопросов литературы» за текущий год в статье «Между историей и современностью» М. Я. Поляков горячо оспаривает мои суждения об общественно-политической позиции позднего Белинского, изложенные в двух статьях, опубликованных в свое время в журнале «Русская литература» (1974, № 1, стр. 74—93 и 1975, № 3, стр. 103—114).[1] Отвергая основной тезис их («Никаких идейных кризисов поздний Белинский не переживал»), М. Я. Поляков находит также неприемлемой, ненаучной и даже «странной» предложенную мною систему доказательств. Поскольку на вопросы методики и этики научных исследований мой оппонент усиленно налегает, я позволю себе прежде всего выразить свое отношение к предъявленным мне обвинениям в «усечении и искажении цитат», в допущении фактических ошибок, в превращении гипотез в аксиомы и т. п.

Остановлюсь прежде всего на критических замечаниях конкретно-деловых, подкрепленных иллюстративным материалом; они сразу же, в отличие от обвинений голословных, вводят читателя в существо спора.

«Как, например, — спрашивает меня М. Я. Поляков, — понимать следующее (принадлежащее мне, — *Ф. П.*) замечание: „Белинский мог, конечно, питать надежду на «освобождение» (в кавычках) «сверху», но кто же рискнет утверждать, что этим увенчивалась его политическая программа?“» И вслед за этой цитатой мой оппонент сразу же ставит вопрос ребром: «Во-первых, *мог* или *питал*? Факты ведь однозначны в этом вопросе» (стр. 148). Отвечаю: не однозначны. И в этом-то и сказывается принципиальное различие наших взглядов. Защищая концепцию Б. Ф. Егорова, М. Я. Поляков хотел бы решить вопрос однозначным ответом: «*питал*». Я же считаю такой ответ глубоко ошибочным. Ведь речь-то идет не о совершившейся, а готовившейся крестьянской реформе, и у Белинского не было однозначного к ней отношения и не было даже полной уверенности в том, что она реальна. Именно о крестьянской реформе критик в 1847 году писал, что «дело это *может* (курсив мой, — *Ф. П.*) опять затихнуть» и что «он (крестьянский вопрос, — *Ф. П.*) останется нерешенным».[2] В правительственных проектах крестьянской реформы Белинский видел, наконец, «робкие и бесплодные полумеры в пользу белых негров» (X, 213). Таким образом, моя «уклончивая» формулировка («мог, конечно, питать надежду») правильно определяет позицию великого критика.

На следующей, 149-й странице журнала — новое тяжкое обвинение: «Ф. Прийма свободно обращается с фактами. „Меня не смущало, — пишет он, — при этом то обстоятельство, что в одном из этих писем Белинский писал: «Вы его получаете из Берлина»“, а другое с оказией и прямо в руки. Позволено спросить, почему же не смущало? Ведь общепризнанно, что письма, посылаемые с оказией, миновали цензуру Шпекиных. Метод же препарирования цитат, фактов и полуфантастические утверждения о „межгосударственной... перлюстрации“, построенные на песке весьма смелых предположений, позволяют сколь угодно вольно истолковывать содержание указанных писем» (стр. 149).

Замечу сразу же: страница 149-я статьи М. Я. Полякова, где речь идет о письмах Белинского 1847—1848 годов к П. В. Анненкову в Париж, дает пример самого бесцеремонного препарирования чужого текста. Оборвав цитату из моей статьи (статья вторая, стр. 108) на полуфразе, мой оппонент, вопреки элементарным законам грамматики, приделал к ней свое собственное окончание: «а другое с оказией и прямо в руки». На каком же основании? Ради экономии места? Экономии

---

[1] Первая из них — «„Большая дорога“ Белинского и перепутья его исследователей» — явилась ответом на статью Б. Ф. Егорова «Перспективы, открытые временем» («Вопросы литературы», 1973, № 3, стр. 114—136), вторая — «Новые заплаты на старой концепции» — это отклик на статью Н. К. Гея «Некоторые проблемы изучения Белинского» («Вопросы литературы», 1974, № 11, стр. 151—183). Далее ссылки на указанные статьи приводятся в тексте.

[2] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. XII, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 438 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

lib.pushkinskijdom.ru

не получается, а логика и смысл моего суждения искажаются до полной неузнаваемости. Более того, читатель воспринимает указанный привесок как принадлежащий Белинскому. Но ведь у критика сказано ясно: «...представился случай пустить это письмо помимо русской почты» (XII, 465). Причем же тут оказия? С оказией письма, как известно, *передают*, а не *пускают*. По моим предположениям, письмо это, как и предшествовавшее ему, лишь до Берлина доставлял неизвестный нам курьер, а затем оно вверялось заботам заграничной почты. Это сам М. Я. Поляков, не утруждая себя опровержением мнений противника, решил передать письмо критика «прямо в руки» адресату. Мой оппонент вознамерился доказать, что письма Белинского к Анненкову написаны в исповедальном тоне, отсюда его попытка во что бы то ни стало передать письмо адресату «прямо в руки» и в качестве следствия — неуклюжее препарирование текста. И далее: слова мои о «межгосударственной *переписке*» (статья вторая, стр. 108) под пером М. Я. Полякова неожиданно превратились в «межгосударственную... *перлюстрацию*». Здесь также не простое усечение цитаты (которое в особых случаях допускается), а ее прямое искажение. Так обстоит дело с препарированием чужих текстов.

На следующей, 150-й странице шестой книжки «Вопросов литературы» — новая улика в мой адрес; она тщательно продумана, имеет вполне конкретный, фактографический характер и звучит как заключительный аккорд, предопределяющий тон и содержание безжалостных по отношению ко мне «итогов». «С фактами, как, впрочем, и с аргументами оппонентов, — пишет М. Я. Поляков, — Ф. Прийма обращается более чем свободно: он может написать, что „совершенно фантастично (в том же письме) (письмо к Анненкову от 15 февраля 1848 года, — *Ф. П.*) указание Белинского на то, будто славянофилы «цитуют Жорж Занда и Луи Блана»". Но что останется от этого утверждения, если посмотреть статью Ю. Самарина „О мнениях Современника, исторических и литературных", в которой действительно „цитуются" Ж. Занд и Луи Блан, и в частности книга последнего „История десяти лет" (см. «Москвитянин», 1847, ч. II, стр. 137, 145, 205)» (стр. 150).

Попытаемся действительно проверить, что останется от утверждения Ф. Я. Приймы, а заодно и от изобличительной справки М. Я. Полякова?

Прежде всего выясняется, что имя Луи Блана в статье Самарина отсутствует. Предположение же М. Я. Полякова о том, что заимствованная Самариным у неустановленного французского автора фраза («Три начала господствуют в мире и в истории: авторитет, индивидуализм и братство...»[3]) является цитатой из «Истории десяти лет» Луи Блана, текстом этого сочинения не подтверждается. Теперь о Жорж Санд. Фразе из моей второй статьи, процитированной М. Я. Поляковым, действительно не хватает «пространства», но в ней в сжатом виде изложено суждение мое на эту тему, вошедшее в *первую* статью. Моему оппоненту суждение это, разумеется, известно, оно следует за словами Белинского о том, что славянофилы «высосали эти понятия (о народе, — *Ф. П.*) из социалистов» (XII, 468), и я повторю его здесь полностью.

«Что же получается? И Булгарин, и Вяземский, и славянофилы обвиняли Белинского в том, что он заимствует свои идеи у французских социалистов. Критик же пытается внушить Анненкову диаметрально противоположное: это не он, а славянофилы взяли свои идеи у социалистов, а он, Белинский, если в чем-либо и повинен, то разве что в кратковременном сближении с Бакуниным и славянофилами. Данная часть рассматриваемого письма отзывается явной мистификацией еще и потому, что Луи Блана никто из славянофилов нигде не цитировал. Собственно не цитировали они и Жорж Санд. И именно потому, что к социальным романам французской писательницы славянофилы не питали никакой симпатии (некоторые из них (Ю. Ф. Самарин и А. С. Хомяков) снисходительно отнеслись к ее идиллическим «Деревенским повестям»)» (статья первая, стр. 88).

Таким образом, выясняется, что упоминаемая М. Я. Поляковым статья Самарина давно мне известна, именно в ней-то перед пространной цитатой из идиллического «Чертова болота» воздавалась хвала Жорж Санд за то, что она, «истощив в прежних своих произведениях все виды страсти, все образы личности, протестующей против общества, в Консуэло, Жанне, в Compagnon du tour de France изображает красоту и спокойное могущество самопожертвования и самообладания; а в Чертовой луже... пленяется мирною простотою семейного быта».[4] Никакой пропаганды социалистических понятий в статье не было, более того, в ней проводилась мысль, что идеи французских социалистов при попустительстве направляемого Белинским «Современника» (подробнее об этом будет сказано ниже) оказывают пагубное воздействие на русскую литературу.

То же можно сказать и о статье А. С. Хомякова «О возможности русской художественной школы», которую я также имел в виду. Восторг публики перед «социалистическими» произведениями Жорж Санд автор статьи называет «слепым благоговением» и не находит в них никаких художественных достоинств. «Так, например, — писал он в указанной статье, — в наше время Франция и офранцу-

[3] Слово «братство» противопоставляется Самариным понятию «равенство».
[4] «Москвитянин», 1847, ч. II, стр. 144—145.

lib.pushkinskijdom.ru

зившаяся публика встречала с слепым благоговением произведения Жорж-Занда, которые совершенно ничтожны в смысле художественном (какое бы они ни имели значение в отношении движения общественной мысли), и не нашла ни похвал, ни удивления, когда та же Жорж-Занд почерпнула из скудного, но уцелевшего источника простого человеческого быта прелестный и почти художественный рассказ Чертовой лужи, под которым Диккенс и едва ли не сам Гоголь могли бы подписать свои имена».[5]

Таким образом, в результате проверки оказывается, что самое патетическое место статьи М. Я. Полякова покоится на сомнительной, точнее — ложной основе.

Статья М. Я. Полякова содержит немало других данных, позволяющих судить о методике обращения его с фактами и о «точности» его наблюдений. Однако погружение в эту область увело бы нас далеко в сторону от магистральных пунктов спора, к рассмотрению которых мы и обратимся.

Итак, действительно ли совершился в 1846 году тот решительный «переворот» в сознании Белинского, о котором так широковещательно заявил Б. Ф. Егоров в статье «Перспективы, открытые временем»? Переворот, смысл которого заключался в «почти окончательном развеивании утопических идей о скорой революции» и в том, что критик «чем дальше, тем более решительно отмежевывался... от своих былых увлечений (в начале 40-х годов) утопическим социализмом»? (стр. 121).

Крутой перелом в своем мировоззрении, от юношеского радикализма к «примирению с действительностью», Белинский, как известно, пережил в 1837—1839 годах. Сопутствовавшее этому перелому неверное понимание гегелевской формулы «все действительное разумно» было предопределено в конечном счете спадом политической активности в среде прогрессивной интеллигенции того времени. Переболев болезнью «примирения» и выработав в себе критическое отношение к философской системе Гегеля, Белинский выходит в начале 1840-х годов «на большую дорогу» (XII, 35) последовательной и непримиримой борьбы с самодержавно-крепостническим режимом, дав обещание никогда больше не сбиваться с нее в сторону.

Как долго шел по этой окончательно избранной им дороге Белинский и сдержал ли он данное обещание? Не возвращался ли он назад, сожалея о том, что увлек за собою массу доверчивой и пылкой молодежи?

Как отдельные положения, так и вся их совокупность в концепции Б. Ф. Егорова не могут не озадачить внимательного читателя. Прежде всего возникает вопрос, почему этот крутой поворот приурочен к 1846 году? Ведь именно вторая половина 1840-х годов была ознаменована оживлением антиправительственной борьбы в России. Усиливается политическая активность прогрессивной молодежи, в среде которой возникают тайные кружки и общества (Кирилло-Мефодиевское «братство», петрашевцы и др.). Растет, вопреки утверждению Б. Ф. Егорова, крестьянское движение. Незатихающими политическими волнениями была охвачена вся Польша. Освободительное движение в основных странах Европы разрастается в революционную ситуацию, отзвуки которой докатываются и до России. Поездка Белинского в 1847 году за границу помогает ему оценить русскую жизнь как часть мирового исторического процесса. Симптоматическим звеном в цепи событий русской общественно-политической жизни явился уход Белинского, Некрасова и Панаева из «Отечественных записок» А. А. Краевского и реорганизация ими журнала «Современник» (1846—1847) в радикальном духе. Не менее знаменательным звеном той же цепи событий являлось и написанное летом 1847 года «завещание» Белинского, его зальцбруннское письмо к Гоголю.

Почему же именно в этот момент неверие критика в «широкое народное движение» достигает крайней точки и он приходит, по утверждению Б. Ф. Егорова, «к отчаянной вере в то, что если в настоящее время в правительственных кругах обсуждается вопрос об отмене крепостного права (Белинский знал... о планах графа П. Киселева), то законодательные меры „сверху“ могут быть единственной в данный момент реальной возможностью освобождения крестьянства» (стр. 122)? Не напоминает ли этот «крутой поворот», если он действительно существовал, простое бегство с поля битвы?

Произносимое с журнальной трибуны огненное слово великого критика обладало огромным общественным резонансом. Оно западало в сердца, формировало духовный облик тысяч читателей. И если Белинский в 1846 году и впрямь «отмежевался» от собственных прежних взглядов, он обязан был заявить о своей «новой платформе». Кому? Ну, скажем, наиболее родственному по мировоззрению своему другу А. И. Герцену или таким наиболее близким ему по изданию «Современника» друзьям, как Н. А. Некрасов и И. И. Панаев. Но ведь и Герцен, и Некрасов, и Панаев, немало писавшие о великом критике, молчат, словно сговорившись, о его «крутом повороте» с дороги активной общественной борьбы.

Документальную основу для своей концепции Б. Ф. Егоров нашел в трех письмах к Анненкову и в одном письме Белинского к Боткину 1847—1848 годов.

---

[5] Московский литературный и ученый сборник на 1847 год, М., 1847, стр. 350—351.

lib.pushkinskijdom.ru

Так, например, в письме к Боткину от 6 февраля 1847 года критик писал, что он особенно доволен статьей французского физиолога-позитивиста Э. Литтре потому, что тот «не принадлежит» ни консервативным органам прессы, «ни вздраченным социалистам — этим насекомым, вылупившимся из навозу, которым завален задний двор гения Руссо» (XII, 323). В отличие от Б. Ф. Егорова, Н. К. Гея и М. Я. Полякова я считаю, что этот выпад против французских утопических социалистов определенного толка еще не дает нам права говорить об «отмежевании» Белинского от *идей* утопического социализма вообще, тем более потому, что во взглядах Луи Блана, наиболее крупного из французских социалистов-утопистов, в тех же письмах критик отмечал не только слабые, но и сильные стороны. К тому же неудовлетворенность отдельными социал-утопическими *системами* нельзя смешивать с отрицанием *идей* утопического социализма. Вместе с тем можно согласиться с утверждением Б. Ф. Егорова, что некоторые суждения в письмах позднего Белинского к Боткину и Анненкову могут действительно озадачить тех, кто привык «стандартно и схематично истолковывать его творческий путь» (стр. 123). Отчет в этом я отдавал себе и раньше, недвусмысленно заявляя, что «проверка версии о его (Белинского, — *Ф. П.*) компромиссе с самодержавием в 1847—1848 годах становится первоочередной задачей нашей науки» (статья первая, стр. 91). Но тщательная проверка этой версии не имеет ничего общего с тем, что преподнес читателям Б. Ф. Егоров: искусственно вычленив из контекста четыре цитаты из писем Белинского и не сопоставив их с десятками свидетельств противоположного свойства, он построил «сенсационную» концепцию. Мое замечание о неправомерности такого подхода к делу вызывает иронический вопрос М. Я. Полякова. «Но разве десять цитат сделали бы точку зрения этих авторов (Б. Ф. Егорова и Н. К. Гея, — *Ф. П.*) более убедительной?» (стр. 148). Дело не в количестве цитат, отвечаю я, а в подыскании более весомых аргументов, в расширении их арсенала. Разве не примечательно то, что в защиту концепции Б. Ф. Егорова уже выступили Н. К. Гей и М. Я. Поляков, а круг аргументов, на которых она зиждется, не расширился ни на йоту! К тому же рассматриваются они в отрыве от множества противоречащих им непреложных фактов. Нет, уважаемые оппоненты, вопрос о «крутом повороте» Белинского с «большой дороги» не настолько мал, чтобы можно было его решать походя! Нужно сопоставить ваши количественно скудные и качественно не безупречные «свидетельства» с другими, довольно-таки многочисленными аргументами и данными, относящимися к затронутой проблеме, тщательно проанализировать собранный материал, а потом уже, если дело подскажет, бить во все колокола!

Создается порою впечатление, что мои оппоненты спорами о мелочах подменяют обсуждение больших проблем. Целую страницу (стр. 145), к примеру, посвятил М. Я. Поляков вопросу об *идеях* и *системах* утопического социализма. Читателю важно узнать, отождествлялись или расчленялись эти два понятия в сознании Белинского. Мое мнение по этому вопросу неизменно: расчленялись. Но дает ли ответ на этот вопрос М. Я. Поляков? Нет, не дает. Он занят другим: установлением мнимой неточности одной из моих формулировок. Подмена главного второстепенным и существенного пустяками не может, разумеется, способствовать нормальному и плодотворному ходу спора.

Сторонникам «новой концепции» не следует шарахаться в сторону и от истории возникновения версии о компромиссе позднего Белинского с самодержавием. Отцом ее (хотя он также имел своих предшественников, в лице М. Филиппова[6] например) был все же Р. В. Иванов-Разумник. Это он еще в 1911 году поставил вопрос об утрате Белинским «веры в социализм». «Вряд ли мы ошибемся, — рассуждал Иванов-Разумник, — если предположим, что одной из главных причин этого разочарования в общеприменимости и всеспасительности принципов утопического социализма и коммунизма — могло быть продолжительное путешествие Белинского по всей России летом 1846 года».[7] Какие же документы для аргументации своего взгляда привлекал Иванов-Разумник? Точно те же, что взял впоследствии на вооружение Б. Ф. Егоров. Но если в цитируемой книге мнимую веру Белинского в реформы «сверху» автор пытался занести в перечень «великих исканий», то в одной из более поздних своих работ он сказал со всей определенностью следующее: «Вообще надо сказать, что от былого воинствующего социализма Белинский несомненно перешел в 1847—1848 гг. к некоторому оппортунизму...»[8] К этому мнению в 20-е годы присоединился, к сожалению, и такой заслуженный историк литературы, как П. Н. Сакулин. Сторонникам концепции Б. Ф. Егорова полезно все же прислушаться к одной важной оговорке, сделанной Сакулиным в результате анализа писем позднего Белинского к Анненкову и Боткину. Вот она. «Как же следует понимать подобные заявления Белинского? Есть ли это полная капитуляция перед фактами и совершенный отказ от социализма? Нет, в цитиро-

[6] См.: М. Филиппов. Философские убеждения Белинского. «Научное обозрение», 1897, № 9, стр. 103.

[7] Иванов-Разумник. Великие искания, т. III. [СПб., б. г.], стр. 106.

[8] Иванов-Разумник, Сочинения, т. V, [СПб.], 1916, стр. 370.

lib.pushkinskijdom.ru

вашном мною письме к Боткину от декабря 1847 г. Белинский говорит, что „искры жизни и таланта" он находит только в оппозиции, но не в „паршивой парламентской оппозиции, которая, конечно, несравненно ниже даже консервативной партии", а в той оппозиции, „для которой bourgeoisie — сифилитическая рана на теле Франции". Не только консерватором, но и либералом Белинский не сделался».[9] О том, что великий критик к концу жизни «поверил в возможность реформ *сверху*» и «обнаружил тенденцию эволюционировать скорее направо, чем налево»,[10] писал в 1934 году В. Е. Евгеньев-Максимов.

Я назвал лишь наиболее характерные рецидивы концепции Иванова-Разумника в исследованиях 20—30-х годов. С тех пор прошло почти полвека, и наука наша о Белинском обогатилась массой ценных сведений о последнем периоде его жизни и деятельности. Использованы ли они в концепции Б. Ф. Егорова, которая как две капли воды, если не терминологически, то по источникам и по тенденции, напоминает концепцию Иванова-Разумника? Скажем конкретнее: учтены ли ценнейшие воспоминания о Белинском А. М. Берха; мемуарные и эпистолярные материалы 55—57-го томов «Литературного наследства»; работы советских литературоведов, полемизирующих с концепцией Иванова-Разумника и его последователей?[11] Нет, не учтены. В этом смысле движение времени не коснулось статьи «Перспективы, открытые временем». «Новая концепция» предлагает нам изрядно обветшавшее решение вопроса.

М. Я. Поляков упрекает меня в том, что я «не обратился к обязательным для всех нас суждениям по этому вопросу К. Маркса и Ф. Энгельса» (стр. 146). Упрек, по-видимому, справедливый, хотя мой оппонент так и не сказал, какие именно суждения имеет он в виду, позабыв к тому же объяснить, почему он освободил от этого упрека других участников спора, Б. Ф. Егорова, Н. К. Гея и самого М. Я. Полякова. В данном случае некоторым оправданием для меня может служить все же то, что в определении социальной природы революционности великого критика я исходил из ленинских высказываний. В. И. Ленин, как известно, общественно-политические взгляды позднего Белинского ставил в зависимость от «настроения крепостных крестьян против крепостного права».[12] С ленинской точкой зрения абсолютно несовместимы взгляды Б. Ф. Егорова и Н. К. Гея, поскольку последние отлучают критика от крестьянского движения в России. Выступающий в их поддержку М. Я. Поляков, к сожалению, не осмелился проверить научную весомость «новой концепции» критерием ленинских определений и оценок.

Сторонники «новой концепции» забыли ответить на один важный вопрос: почему сами получатели «взрывоопасных» писем Белинского не заметили или остались равнодушными к вышереченному перевороту в его сознании? Ни единым словом не обмолвился об этом «крутом повороте» или «перевороте» Боткин. О Белинском как убежденном приверженце (на всем протяжении 40-х годов) идей социализма пространно писал Анненков; последнего не смущало при этом то обстоятельство, что критик «всеми предлагаемыми тогда решениями (Анненков имел в виду системы французских утопических социалистов, — *Ф. П.*) был недоволен».[13]

Относя «крутой перелом» в сознании Белинского к 1845-му (М. Я. Поляков) или к 1846-му (Б. Ф. Егоров и Н. К. Гей) году, сторонники «новой концепции» не хотят считаться с тем, что энергию социалистических идей продолжали излучать и все позднейшие сочинения великого критика. «Да и как согласиться с мыслью, — спрашивал я Б. Ф. Егорова, — что в 1846 году критик разочаровался в утопическом социализме, если написанное летом 1847 года его зальцбруннское письмо к Н. В. Гоголю явилось программным документом для всех русских социал-утопистов 1840—1860-х годов? Но, может быть, сочинения позднего Белинского, разрыхляя почву для распространения идей утопического социализма, возникали как результат отказа от этих идей?» (статья первая, стр. 78). «Неправомерностью» этого вопроса был возмущен Н. К. Гей. «Но разве, — вопрошал он, — солидарность русских социал-утопистов с письмом Белинского к Гоголю — само по себе достаточное основание, чтобы судить о характере этого письма?» (стр. 159). Но разве, спрошу я у своих оппонентов, правая рука критика не знала того, что творила левая? И разве сочинения Белинского 1846—1848 годов не овеяны пафосом социалистических идей? В статье «Новые заплаты на старой концепции» (стр. 111) мне

---

[9] П. Сакулин. Русская литература и социализм. Часть I. Ранний русский социализм. Изд. 2-е, ГИЗ, М., 1924, стр. 209.

[10] В. Евгеньев-Максимов. «Современник» в 40—50-е гг. От Белинского до Чернышевского. Изд. писателей в Ленинграде, 1934, стр. 126.

[11] См., например: Н. И. Пруцков. В. П. Боткин и литературно-общественное движение 40—60-х гг. XIX ст. «Ученые записки Грозненского государственного педагогического института», № 3, филолог. серия, вып. 3, 1947, стр. 84; А. Г. Дементьев. Очерки по истории русской журналистики 1840—1850 гг. Гослитиздат, М.—Л., 1951, стр. 265.

[12] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 19, стр. 169.

[13] П. В. Анненков. Литературные воспоминания. «Academia», Л., 1928, стр. 303.

lib.pushkinskijdom.ru

пришлось, опираясь на зальцбруннское письмо, изложить (точнее, повторить) свое понимание его как документа русской социалистической мысли 1840-х годов.

Но, может быть, и впрямь в 1845-м или в 1846 году в политических взглядах Белинского произошел серьезный сдвиг, отразившийся на характере всей последующей его деятельности? Послушаем, что скажет на сей счет Ф. М. Достоевский, сближение которого с великим критиком началось с осени 1845 года. В «Дневнике писателя» за 1873 год Достоевский вспоминает: «Я застал его страстным социалистом, и он прямо начал со мной с атеизма».[14] Столь же определенные показания о Белинском-социалисте дает Достоевский и в другом месте «Дневника писателя» за тот же год. «Действительно правда, что зарождавшийся социализм сравнивался тогда, даже некоторыми из коноводов его, с христианством и принимался лишь за поправку и улучшение последнего, сообразно веку и цивилизации. Все эти тогдашние новые идеи нам в Петербурге ужасно нравились, казались в высшей степени святыми и нравственными... Мы еще задолго до парижской революции 48 года были охвачены обаянием этих идей. Я уже в 46 году был посвящен во всю *правду* этого грядущего „обновленного мира“ и во всю *святость* будущего коммунистического общества еще Белинским».[15]

Итак, в 1845 году (по М. Я. Полякову) или в 1846 году (по Б. Ф. Егорову) Белинский «отмежевался» от утопического социализма, и в том же 1846 году он посвящает Достоевского «во всю правду... будущего коммунистического общества»! Самодовлеющая концепция не желает считаться ни с логикой вещей, ни с самим летосчислением! Но в свете показаний Достоевского она полностью утрачивает свой победоносно-торжественный вид. К тому же ее сторонники не должны забывать, что Белинский, не в пример социалистам реформистского толка, был не только социалистом, но и революционером. Он критиковал и даже отрицал отдельные системы и разновидности утопического социализма, но, оставаясь революционером, сражавшимся за торжество новых форм государственного устройства и общественной жизни, он не мог выйти из рамок социалистических идей своего времени и, следовательно, оставался социалистом-утопистом. А о том, что Белинский был «революционной фигурой», существует немало «вещественных доказательств» и персональных свидетельств: Герцена, Некрасова, В. А. Панаева, А. М. Берха и других лиц.

Тесную связь революционности с приверженностью идеям утопического социализма не отрицает у Белинского и Б. Ф. Егоров. И «развеивание утопических идей о скорой революции» у критика, и «отмежевание» его от «увлечений утопическим социализмом», и ориентация его на «законодательные меры „сверху“» оцениваются у Б. Ф. Егорова как звенья одной цепи, причина которых лежит в «невежественности и забитости» крестьянских масс. Конечно, Белинский мог приветствовать реформу как известный шаг в социально-экономическом прогрессе страны, ускоряющий наступление революционного переворота. Но у Б. Ф. Егорова речь идет не о революционных исканиях критика, а о «развеивании идей о скорой революции». Отсюда возникает сомнение не только в прочности, но и в самом наличии революционных убеждений у позднего Белинского. Не случайно поэтому и Н. К. Гей, и М. Я. Поляков ради спасения концепции названное «развеивание» оставляют в стороне и настаивают лишь на «отмежевании» критика от *утопического* социализма. Но исправляя оплошность чужую, они допускают собственную, поскольку утопический социализм Белинского неделим — это социализм боевой, бескомпромиссный.

Насыщенные социалистическими идеями статьи Белинского с энтузиазмом воспринимались «молодой Россией», а в то же время ретроградно-консервативные круги видели в них своеобразные прокламации, призывавшие к государственному перевороту. А. В. Никитенко, посетивший в начале октября 1844 года министра просвещения графа С. С. Уварова, записал в дневнике: «Он ужасно вооружен против „Отечественных записок“, говорит, что у них дурное направление — социализм, коммунизм и т. д. Очевидно, это (т. е. мнение Уварова, — *Ф. П.*) навеяно московскими патриотами (т. е. славянофилами, — *Ф. П.*), которые во что бы то ни стало хотят быть вождями времени».[16] В марте 1846 года Ф. В. Булгарин адресует управляющему III отделением генералу Дубельту докладную записку «Социализм, коммунизм и пантеизм в России в последнее 25-летие». По словам сочинителя этого доноса, «Отечественные записки» стремятся «возбудить жажду к переворотам и революциям», легкомысленные же молодые люди считают этот журнал «своим евангелием, а Краевского и первого его министра — Белинского (выгнанного московского студента) — апостолами».[17] В мае 1846 года в одном из славянофильских сборников публикуется статья А. С. Хомякова «Мнение русских об ино-

[14] Ф. М. Достоевский, Полное собрание художественных произведений, т. XI, ГИЗ, М.—Л., 1929, стр. 8.

[15] Там же, стр. 135.

[16] А. В. Никитенко. Дневник в трех томах, т. I. Гослитиздат, 1955, стр. 284

[17] Мих. Лемке. Николаевские жандармы и литература 1826—1855 гг. по подлинным делам III отделения. СПб., 1909, стр. 303.

lib.pushkinskijdom.ru

странцах». «В самой идее коммунизма, — писал в ней Хомяков, — проявляется односторонность, которая лежит не столько в разуме мыслителей, сколько в односторонности понятий, завещанных прежнею историею западных народов». Выработанные ими понятия, по мысли автора этой статьи, глубоко чужды русскому человеку, и только по умственной неразборчивости своей мы смешиваем «явления, самые противоположные: общину с коммуною, наше прежнее боярство с барончтвом, религиозность с верою». Осуждающе отзывается Хомяков о «тридцатилетних социалистах» отечественного происхождения, у которых «бессилие убеждений сопровождается величайшею самоуверенностию, которая всегда готова брать на себя изготовление умственной пищи для народа. Это жалко и смешно, да к счастию оно же и мертво и потому самому не прививается к жизни. За всем тем не все проходит без вреда; кое-что и остается».[18]

Кого имел в виду Хомяков в этой тираде, направленной против носителей вредоносных идей «нового социализма» в России? Не петрашевцев, разумеется, они к тому времени не достигли еще своего «тридцатилетия». Полемические стрелы лидера славянофильства были направлены прежде всего в Белинского. Итак, «своя своих не познаша». Хомяков изо всех сил отрекался от социализма в момент, когда от него, если верить моим оппонентам, «отмежевывался» и сам Белинский. Статья «Мнение русских об иностранцах» была прочитана критиком во время его путешествия, и свое возмущение Хомяковым он высказал тогда же в письме к Герцену от 4 июля 1846 года («Вот бесталанный-то ерник! Потешусь, чувствую, что потешусь!» — XII, 296).

Прозрачные намеки на социалистическую направленность статей Белинского неоднократно делала в 1847 году и «Северная пчела» (№№ 109, 170 и др.). Намеки подобного же рода можно найти и в статье «Языков — Гоголь» П. А. Вяземского,[19] славянофильские симпатии которого в это время обозначились в полной мере. Заметим кстати, что статью эту критик назвал «чистым доносом» (X, 219).

Фискальный характер носила также и статья М... З... К... (Ю. Ф. Самарина) «О мнениях Современника, исторических и литературных», напечатанная во второй части «Москвитянина» за 1847 год (ценз. разр. от 26 августа). Эта программная статья славянофильского журнала произвела на вернувшегося на родину критика удручающее впечатление. Выпестованная Белинским натуральная школа, по утверждению Самарина, заимствовала свое направление не у Гоголя, а у «новейших» (читай: «социалистических») французских писателей, что и привело ее к карикатуре и «клевете на действительность». Таким образом, программная статья «Москвитянина» пыталась именно таким неблаговидным способом опровергнуть сложившееся в правительственных инстанциях после разгрома Украйно-славянского общества мнение об опасности славянофильских теорий. Скрытый смысл рассуждений Самарина сводился к тому, что подлинные рассадники разрушительных западноевропейских идей в России — это журнал «Современник» и натуральная школа.

Белинский приложил немало усилий для того, чтобы достойным образом обезвредить доносительскую выходку славянофильского журнала, однако его «Ответ „Москвитянину“» появился в «Современнике» в дико обезображенном цензурой виде. Основной смысл названного ответа был выражен в следующих его словах: «Как ни припутывает он (Самарин, — *Ф. Л.*) к натуральной школе французскую словесность, а все-таки только один Гоголь является в прямом отношении к ней» (X, 255).

Из сказанного выше становится ясно, что в создании за Белинским одиозной репутации социалиста огромная доля участия принадлежала именно славянофилам. Этим обстоятельством прежде всего и была продиктована та троекратная осторожность, с которой критик по возвращении из-за границы излагал свои убеждения. В обстановке, когда петля подозрений, наброшенная на журнал, затягивалась все туже и туже, Белинский обращается к отчаянному средству, он переадресовывает врагам-славянофилам закрепленную за ним опасную кличку социалиста. В осторожной форме эта мысль была проведена критиком в статье «Ответ „Москвитянину“». Реализуется она также и в написанном в ноябре 1847 года письме к К. Д. Кавелину, в отношениях с которым Белинский не доходил все же до полной откровенности. «Вам, милый мой юноша, понравилось то, что Самарин говорит о народе: перечтите-ко да переводите эти фразы на простые понятия — так и увидите, что это целиком взятые у французских социалистов и плохо понятые понятия о народе, абстрактно примененные к нашему народу. Если б об этом можно было писать, не рискуя впасть в тон доноса, я бы потешился над ним за эту страницу» (XII, 435). Итак, в статье Самарина, указывавшей на «Современник» как рассадник социалистического образа мыслей, Белинский находит проповедь социализма. Что ж это такое? Это маленькая мистификация, предпринятая в целях самозащиты, это непосредственный отклик на статью

[18] Московский литературный и ученый сборник. М., 1846 (ценз. разр. 13 мая), стр. 172, 192—193, 187.

[19] «Санкт-Петербургские ведомости», 1847, № 90, 24 апреля.

lib.pushkinskijdom.ru

Самарина, ставивший задачу нейтрализовать те нежелательные толки, которые она порождала.

Точно такую же мысль «подбрасывает» критик и в письме к Анненкову от 15 февраля 1848 года, о котором говорилось выше. «...Лучшие из славянофилов, — писал в нем Белинский, — смотрят на народ совершенно так, как мой верующий друг (т. е. Бакунин, — *Ф. П.*); они высосали эти понятия из социалистов, и в статьях своих цитуют Жоржа Занда и Луи Блана» (XII, 468). В начале статьи я ограничился относящейся к этим словам фактографической справкой: кто из славянофилов цитировал Луи Блана. Но приводимый фрагмент из письма критика заслуживает комментария и по своему содержанию. «Цитовали» славянофилы Жорж Санд и Луи Блана или нет — дело не столь важное по сравнению с тем, как «цитовали»? Белинского, скажем, «цитовали» и Некрасов, и Булгарин, но с разными намерениями. Буквальный смысл слов Белинского сводится к тому, что славянофилы *питались идеями французских социалистов*, а это решительно не соответствует реальным фактам. Итак, «цитовать» социалистов славянофилы могли, но пропагандистами их идей не были. В анализируемой фразе, как и в некоторых других местах своих писем 1847—1848 годов, Белинский из тактических соображений прибегает к дезинформации.

Признать наличие элемента дезинформации и мистификации в письмах позднего Белинского к «друзьям» мои оппоненты начисто отказываются. Они не желают считаться с тем, что в русском освободительном движении второй половины 1840-х годов начался процесс размежевания между либерализмом и демократизмом и что в назревающем конфликте этих двух сил многие временные «друзья» Белинского, выражаясь языком Некрасова (поэма «В. Г. Белинский»), «смирялись, пятились, немели».[20]

Обоснование тезиса о возникшем размежевании Белинского с его «друзьями»-либералами в 1846—1848 годах составляло основной смысл моей полемики с Б. Ф. Егоровым. И поэтому поразительно странными были относящиеся к теме «размежевания» слова Н. К. Гея: «Об этом ничего нет у Ф. Приймы» (стр. 170). Но Н. К. Гей указанное «размежевание» признавал по крайней мере на словах, а у М. Я. Полякова нет даже и этого. «Между тем, — заявляет он, — в 40-е годы в борьбе против самодержавия и крепостничества существовал *еще* общий антикрепостнический блок, в который входили и Белинский, Герцен, Огарев, и западники-либералы. Споры между ними (например, «соколовские споры») имели еще „предварительный" характер, так как дело шло не о конкретных путях и средствах освобождения крестьян, а о ликвидации крепостнического права вообще. В силу этого, как установлено в ряде исследований, для Белинского проблема революции имеет общий теоретический характер, а главное место в его системе занимает отрицание крепостничества и самодержавия» (стр. 146).

Пойми кто может! В правительственных сферах обсуждались проекты крестьянской реформы, а «антикрепостнический блок» не успел даже заинтересоваться «конкретными путями и средствами освобождения крестьян». Чем же он занимался? Теоретическим «отрицанием крепостничества и самодержавия»? И правомерно ли ограничиваться столь суммарной характеристикой целого десятилетия, насыщенного бурными общественно-политическими событиями в крупнейших странах Европы? И наконец: неужели «соколовскими спорами» исчерпывались противоречия между русскими либералами и демократами 1840-х годов? Неужели напряженные споры участников «блока» об исторической роли буржуазии или, скажем, реорганизация «Современника» в 1846 году не имеют отношения к названному размежеванию?

Никакого разговора о размежевании русских либералов с демократами в конце 1840-х годов у М. Я. Полякова не получилось. Его устраивает «блок», настолько прочный, что даже французская революция 1848 года не в состоянии поколебать его устои. И все же она их сотрясала. Восторженно встретивший начальный этап французской революции 1848 года известный русский либерал Б. Н. Чичерин (в то время двадцатилетний юноша) вскоре круто изменил свою позицию. «...Для меня, — писал он, — громовым ударом были июньские дни, когда демократическая масса, в которую я верил, вдруг выступила без всякого повода и без всякого смысла, как разнузданная толпа... Когда мятеж был укрощен и водворился Кавеньяк, я сделался умеренным республиканцем...»[21] Еще более стремительно в том же направлении эволюционировал и «друг» Белинского П. В. Анненков, писавший 4 июля 1848 года братьям в Россию: «Париж был на один палец

---

[20] Первоначальная редакция этого отрывка у Некрасова имела следующий вид:

Его соратники смирялись
И в подлецов преображались.

(см.: Н. А. Некрасов, Полное собрание сочинений и писем, т. I, Гослитиздат, М., 1948, стр. 144 и 487).

[21] Воспоминания Б. Н. Чичерина. Москва сороковых годов. [М.], 1929, стр. 76.

lib.pushkinskijdom.ru

от конечной гибели... Спас его генерал Кавеньяк... Страшный террор и — благодетельный, правду сказать, распространился по всему городу...»[22] А вот для Герцена подавление июньского восстания было «поражением всего святого»,[23] а генерал Кавеньяк «самым гадким и отвратительным существом» (XXIII, 113). Как же нам поступить с «антикрепостническим блоком»? Бесспорно, что противоречия, которые расшатывали его в 1848 году, уравнять с «соколовскими спорами» никому не удастся. Но, может быть, до 1848 года он все же представлял собой довольно-таки прочную структуру? Нет, не было и этого. Возьмем, к примеру, экс-социалиста В. П. Боткина. Его еще в большей мере, чем Анненкова, испугала революция 1848 года. Поправение Боткина начинается, однако, гораздо раньше февраля 1848 года, примерно с 1846 года, когда он, собственными глазами наблюдавший политические волнения парижской «черни», окончательно утратил веру в творческие возможности народных масс, а заодно и веру в жизненную силу идей социализма. И тогда уже заметивший перерождение Боткина Белинский писал ему (в январе 1847 года): «Скажу тебе правду: твое новое практическое направление, соединенное с враждою ко всему противоположному, произвело на всех нас равно неприятное впечатление...» (XII, 319).

Размежевание двух тенденций в русском освободительном движении 1840-х годов — процесс сложный и неровный, приобретавший то скоротечные, то затянувшиеся формы, сопровождавшийся драматическими ситуациями как межгрупповой, так и внутриличностной борьбы. Герцен, резко разошедшийся в 1848 году в оценке французских политических событий со своими московскими друзьями, пытался тем не менее (хотя и без особенного успеха) внушить им собственный образ мыслей. Он не терял при этом надежды даже на то, что разочаруется со временем в своем «ламартыжничестве» (XXIII, 112) и сам Анненков. Тем не менее не через кого-либо иного, а именно через Анненкова пришлось пересылать Герцену для своих московских друзей свою рукопись «После грозы» с предупреждением, чтобы они «были осторожны, слушая повествования Анненкова» (XXIII, 96).

Еще в большей степени, чем Герцену, приходилось в этот переломный момент разочаровываться в некоторых вчерашних единомышленниках своих Белинскому. Вполне правомерным было поэтому появление в переписке критика 1847—1848 годов самых разнообразных приемов эзоповской речи, обиняков и умолчаний. «Выступать в сложившейся ситуации перед „отступниками“ защитником социалистических идей — это значило бы, выражаясь словами критика, „наводить волков на овчарню“» (XII, 432). Приведя эти слова из моей второй статьи (стр. 112), М. Я. Поляков снабжает их следующим комментарием: «Напомню, что это слова из письма Кавелину и имеют в виду литературно-полицейские круги. Не знаю, понимает ли автор всю странность такого истолкования духовной жизни Белинского и его друзей» (стр. 150).

Мой оппонент недвусмысленно намекает на то, что в друзьях великого критика я увидел представителей «литературно-полицейских кругов», «возможных доносчиков» (стр. 149). Да полноте! Разве у Белинского «наводчики» волков на овчарню — полицейские агенты? Критик имел в виду прежде всего самого себя и своих друзей. Это их собственная беспечность, неосмотрительность и прекраснодушие открывали волкам ворота в овчарню. Приписывать мне нелепое уподобление друзей критика доносчикам тем более абсурдно, что в той же статье моей, из которой М. Я. Поляков извлек свой домысел, говорится следующее: «Я не хочу тем самым сказать, что Белинский усомнился в элементарной порядочности Анненкова и что он разуверился в нем окончательно... но в усложнившейся политической ситуации „благоутробный“ (XII, 468) Анненков, *вопреки своим намерениям*, мог, с точки зрения Белинского, сделать достоянием молвы то, что требовало конспирации» (статья вторая, стр. 109). Зачем же наводить тень на плетень?

Прискорбно, что целый ряд аргументированных мною положений (о подъеме крестьянского движения в 1847—1848 годах, о радикализме позиции Белинского в парижском «споре», о причинах прекращения переписки с И. С. Тургеневым и т. д.) М. Я. Поляков оставил без опровержения и в то же время охотно и с азартом вступает в спор по вопросам, не заслуживающим полемики ввиду их ясности.

В своей характеристике эзоповской манеры Белинского я сказал в свое время несколько слов и о встречающихся в его статьях «благонамеренных фразах и похвалах властям предержащим» (статья вторая, стр. 108). «...Это-то у позднего Белинского?!» (стр. 149), — недоумевает в этой связи мой оппонент. «Да, у позднего», — отвечаю я. Находившийся под неусыпным «покровительством» генерала Дубельта, Белинский вынужден был принимать экстраординарные меры по спасению журнала. Летом 1847 года он был безгранично возмущен чистосердечными дифирамбами, которые расточал Гоголь «земному богу» (X, 216), но в конце этого же года, несмотря на свою неукротимую ненависть к Николаю I, критик,

[22] И. Л. Морозов. «Горестная профанация». В кн.: Исторический сборник, 4. Изд. АН СССР, М.—Л., 1935, стр. 255.

[23] А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. XXIII, Изд. АН СССР, М., 1961, стр. 79 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

lib.pushkinskijdom.ru

например, был вынужден написать следующее. «В отношении к внутреннему развитию России настоящее царствование, без всякого сомнения, есть самое замечательное после царствования Петра Великого» (X, 366). И это не единственная у критика благонамеренная фраза, употребляемая в качестве дымовой завесы. «Но „дымовая завеса" и „эзоповский язык", — не унимается мой оппонент, — наверно, разные вещи» (стр. 149). Здесь, прижатый к стенке, я вынужден обратиться к авторитету такого видного знатока эзоповской речи, каким был К. И. Чуковский. «*Третий* прием эзоповской речи революционных демократов, — утверждает Чуковский, — я назвал бы приемом наложения сетки. Писалось, например, стихотворение ради двух или трех очень важных, политически острых стихов, и тут же писались строки, так сказать, официального порядка, вполне благонамеренные, под прикрытием которых и можно было надеяться сохранить для печати опасные в цензурном отношении места».[24]

Решительно отказывается М. Я. Поляков признать в поздних письмах Белинского к некоторым его «друзьям» присутствие элементов скованной, иносказательной речи. «В этих письмах, — настаивает мой оппонент, — и свободный ход размышлений Белинского, и страстная интонация свидетельствуют об искренности Белинского!» (стр. 149). Но ведь сам Анненков, возражаю я, о последних письмах к нему критика сказал, что они написаны «с величайшей сдержанностью».[25] Разве может «величайшая сдержанность» гармонировать со свободным ходом размышлений?

Я отдаю себе отчет в том, что самый термин «эзоповская речь» слишком расплывчат и что им обозначают самые различные, порой весьма отдаленные друг от друга разновидности той речи, буквальный смысл которой не выражает истинной мысли автора. Я пытался поэтому определять эзоповскую манеру Белинского и иными терминами и словами (иносказательная речь, ирония, намеки, умолчания и т. д.) и, по-видимому, далеко не всегда достигал необходимой точности при этом. Но я видел свою задачу не в усовершенствовании терминологии, а в обосновании самого факта бытования иносказательной речи не только в статьях, но и в письмах (некоторых) Белинского.

Характеристика эзоповской манеры в письмах критика усложняется еще и тем, что при написании их он «влезал в кожу» (XII, 458) не только адресатов, но и зарубежных Шпекиных, существование которых М. Я. Поляков считает «полуфантастическим» (стр. 149). Мы действительно мало знаем о том, кто и при помощи каких средств следил в Париже за русскими политическими эмигрантами и полуэмигрантами. Но нам известно, что еще при жизни Белинского (в ноябре 1847 года) по настоянию русского поверенного в делах Н. Д. Киселева был выслан из Парижа М. А. Бакунин, что несколько позднее высылались из Франции и Герцен, и Н. И. Сазонов, и И. Г. Головин. Следила, наконец, за русскими «переселенцами» и царская агентура. Известно и то, что П. В. Анненков, например, находился в ту пору в добрых отношениях с агентом русского правительства Я. Н. Толстым, и более того, по словам авторитетного исследователя, «многое знал из тайной деятельности Толстого, но, по российской неразборчивости, мирился с нею, а кое-чему, вероятно, и сочувствовал».[26] В период пребывания своего в Париже Белинский не был осведомлен о близости к Я. Н. Толстому Анненкова, в противном случае он бы сразу же прекратил с ним переписку, но уже и в то время критик знал и о «многовместительности» Анненкова, и об интересе, который проявляет правительство к проживающим за границей соотечественникам. Настороженность критика заметно «подпрыгнула» после возвращения его на родину. Слухи о письме к Гоголю, циркулировавшие в Петербурге уже с осени 1847 года (распространению их могли невольно способствовать и участники «блока»), заставляли Белинского принять особые меры для предотвращения катастрофы. В связи с этим и возникает «величайшая сдержанность» его в переписке с «друзьями». Но ее-то и отважился М. Я. Поляков назвать «двурушническим обманом» (стр. 149) и «двурушничеством» (стр. 150) великого критика. Оставляя на совести моего оппонента эту терминологию, я снова, во избежание повторений, должен отослать читателя к известному исследованию А. Н. Пыпина, в котором впечатляюще описана невообразимо трудная ситуация, в которой оказался Белинский в последние месяцы своей жизни.[27]

Мои оппоненты пытаются представить дело так, что гипотеза об эзоповской манере великого критика — это единственный аргумент, выдвинутый в противовес «новой концепции». В действительности же ей противостоит длинный ряд непреложных фактов, которые наша наука накапливала в течение десятилетий. Опираясь на них, советские исследователи не приняли и опровергли выдвинутую еще

[24] Корней Чуковский. Мастерство Некрасова. Изд. 4-е, Гослитиздат, М., 1962, стр. 700.

[25] «Литературное наследство», т. 67, 1959, стр. 540.

[26] П. Сакулин. Русская литература и социализм, стр. 248.

[27] А. Н. Пыпин. Белинский, его жизнь и переписка, т. II. СПб., 1876. стр. 310—335.

lib.pushkinskijdom.ru

в дореволюционную пору концепцию Иванова-Разумника. Следует сказать, что часть этих аргументов была в свое время использована и в книге М. Я. Полякова «Виссарион Белинский. Личность — идеи — эпоха» (М., 1960). В ней последнему периоду жизни критика отведено свыше ста страниц. И ни на одной из них автор не обмолвился ни единым словом о «кризисе», «новом повороте», «отмежевании от социализма» и т. п. Наоборот, там говорилось о возникновении с начала 1846 года «глубоких расхождений между Герценом, Белинским, Огаревым, с одной стороны, и Грановским, Боткиным, Кошем, с другой, по основным вопросам материализма, социализма и революции» (стр. 446). И далее: «Совершенно не соответствует фактам буржуазно-либеральная фальсификация биографии Белинского, суть которой сводилась к утверждению, что в 1847—1848 годах Белинский пришел к сдаче своих революционных позиций и вступил на путь реформ» (стр. 479). И т. д. и т. п. Одним словом, М. Я. Поляков скоропалительно перечеркнул свои прежние убеждения и... «поклонился тому, что сжигал». Но надолго ли?

Совершая свой неожиданный «крутой поворот» в сторону концепции Б. Ф. Егорова, М. Я. Поляков проявляет при этом похвальную заинтересованность в усовершенствовании последней. Ее сущность изложена моим оппонентом в следующем виде: «На основе ряда неопровержимых фактов Б. Егоров поставил вопрос о крутом переломе (вероятно, точнее было бы сказать — о новом этапе революционных и социалистических исканий) в творчестве Белинского в последние годы жизни» (стр. 150). Итак, «крутой перелом» заменяется «новым этапом». Неверие в «скорую революцию» из «новой концепции» также исключается. «Отмежевание от идей утопического социализма» превращается теперь в «революционные и социалистические искания». Не будет в «новой концепции» также и ориентации на правительственные реформы. Одним словом, «новую концепцию» Б. Ф. Егорова в новой редакции М. Я. Полякова не узнает даже родной отец.

«Уточнения» М. Я. Полякова, как мне представляется, исказили существо «новой концепции». Ведь она не результат поспешности, а плод десятилетних стараний. Задолго до публикации своей статьи 1973 года Б. Ф. Егоров писал: «Последние принципы (т. е. принципы позитивизма и понимание зависимости идей от степени развития общества, — *Ф. Л.*) сблизили Боткина с Белинским периода „Современника", окончательно отказавшимся в это время от увлечения утопическим социализмом». И далее: «В конце жизни Белинский особенно близко подошел к Боткину».[28] Согласно подобного рода пониманию вещей, говорить о «революционных и социалистических исканиях» позднего Белинского, по-моему, не приходится.

В редакции М. Я. Полякова «новая концепция» освободилась от ряда первоначальных ее просчетов. Но один из них остается и в новой редакции неустраненным. Концепция по-прежнему игнорирует факт начавшегося размежевания между либералами и демократами, она гнет в сторону «блока», в то время как большинство «блока» уже в 1847 году окончательно определило свое отрицательное отношение к революционным переворотам. Белинский этой поры действительно вступает в новый период революционных исканий, но с теми, кто сделал тогда крутой поворот вправо, ему было не по пути.

У каждого из сторонников «новой концепции», как показывают предварительные итоги спора, свое понимание одной из важнейших и сложнейших проблем в истории русской общественной мысли. Но их всех объединяет одно — критическое отношение к традиционному истолкованию проблемы. Однако бездумное отрицание сложившихся традиций нередко заводит искателей в тупики, обрекая их на возрождение обветшалых концепций, преграждающих путь к научной истине. «Критика, — писал Белинский, — была бы, конечно, ужасным оружием для всякого, если бы, к счастию, она сама не подлежала — критике ж...» (X. 222).

---

[28] «Ученые записки Тартуского государственного университета», вып. 139, Труды по русской и славянской филологии, VI, 1963, стр. 55 и 59. Цитируемое уподобление Белинского В. П. Боткину свидетельствует о полной бесперспективности «перспектив» Б. Ф. Егорова, поскольку уже А. Н. Пыпину (сто лет тому назад!) было ясно, что по возвращении своем в 1846 году из-за границы Боткин переходит на позиции «лавочнического консерватизма» (см.: «Литературное наследство», т. 57, 1951, стр. 307).

lib.pushkinskijdom.ru

А. В. ЧИЧЕРИН

ЧТО ЖЕ ТАКОЕ РОМАН-ЭПОПЕЯ?

(ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ)

Вопрос о романе-эпопее как жанре оказался в числе нарочито осложненных и запутанных. П. В. Бекедин в недавнем обзоре «Современные советские исследования об эпопее» («Русская литература», 1976, № 1) вряд ли что-либо окончательно прояснил.

Весь этот обзор основан на смешении традиций героической *темы* в литературе и формирования, независимо от темы, особого жанра. Пренебрегая термином *роман-эпопея* и отстаивая термин *эпопея*, П. В. Бекедин устанавливает прямую жанровую связь между такими произведениями, как «Слово о полку Игореве», «Повесть о нашествии Батыя», «Война и мир».

«Война и мир» остается в центре дискуссии. Поэтому к жанровой природе этого произведения следует еще раз обратиться. Какова *материя* «Войны и мира», из чего это произведение сшито? Раскрываем первую страницу и попадаем на вечер Анны Павловны Шерер; потом, вместе с Пьером, в семью Болконских, вместе с Анной Михайловной — в семью Ростовых... Совершенно очевидно, что основная материя «Войны и мира» — это реальная изобразительность, чередование житейских сцен, это ирония, это чувства и думы персонажей, от жизни идущий лиризм, все это — материя романа. Больше того, и сцены, где изображено русское войско, накануне боя или в бою, и это изображение дается в стиле, *противоположном* стилям героического эпоса, с таким же, как и мирное, обыденное время, размеренно-проникновенным постижением законов жизни. Явная традиция Стендаля, менее явная, но ощутимая близость к антивоенным романам Эркмана-Шатриана, опыт Севастополя, не только офицерский, но и писательский опыт автора «Севастопольских рассказов».

Даже рассуждения автора об исторических событиях не нарушают художественного единства материи романа. Ведь такого рода рассуждениями были обременены многие романы Вальтера Скотта, Гюго, да и Теккерей любил потолковать со своим читателем с глазу на глаз.

Что-то все-таки расторгает, впрочем, весьма эластичные рамки романа. Что это такое? Это масштабы человеческих характеров, событий, временные и пространственные, идейные масштабы. Диалектика души, данная не только в расщеплении конкретных чувств или мыслей, но в широком плане развития личности на протяжении многих лет, в тесном сопряжении разного рода людей и обстоятельствах очень разных. Это — включение в произведение жизни народных масс. Это — смена поколений, дающая впечатление неудержимого и беспредельного движения жизни. Это — незавершенность огромного произведения, тогда как совершенная законченность «Домби и сына», «Мадам Бовари», «Дворянского гнезда», «Обломова», «Обрыва» была непременным свойством романа. Напрасно П. В. Бекедин говорит о том, что «Л. Толстой „не имел права“ (!) поставить точку, не доведя повествование до победы над французами» (стр. 227). Слишком хорошо известно, что поражение 1805 года и победа 1812 года — весьма значительные события, но они не исчерпывают ни образного, ни структурного богатства «Войны и мира». События этого произведения вмещают столько же или более лет *после* поражения Наполеона, сколько взято лет *до* этого поражения. Образ Пьера Безухова и на предварительных и на всех последующих этапах ведет мысль читателя к 1825 году, к восстанию декабристов. Чувство художественной меры приводит к *поэтической законченности* при наличии *незавершенности* этой столь существенной темы, прошедшей через все произведение. И Николенька Болконский, который «в каком-то беспамятстве слушал Пьера», и сам Пьер... Мы его покидаем в ту минуту, когда он был уверен в том, что он «призван дать новое направление всему русскому обществу и всему миру». Да и семейные отношения Наташи и Пьера, Николая и Марьи, судьба их детей, все это оборвано. Все глядит в будущее.

Итак, по материи своей, по каждой отдельной сцене «Война и мир» — это роман. По общему строению, по внутреннему и внешнему масштабу — *нечто иное*, сверхроман, роман большого масштаба или роман-эпопея.

Понятие этого жанра не должно бы вызывать сомнения. А быстро привившееся название этого жанра *роман-эпопея*, — может быть, и не совсем удачно, так как во втором составном члене этого термина слышатся удары мечей о шлемы и

lib.pushkinskijdom.ru

о щиты, слышатся отзвуки пушечной пальбы. То и другое в сверхромане совсем не обязательно. А в «Войне и мире» не составляет сущности этого произведения.

С этой оговоркой я буду далее применять термин «роман-эпопея», отстаивая не само название, а его смысл. Чрезвычайно существенно, что в «Войне и мире» — истоки этого нового жанра, что, вопреки мнению, что наступил суетливый, деловой век, когда читатель будет успевать проглатывать только самые краткие новеллы, вопреки этому мнению, именно в XX веке и особенно в советской литературе этот жанр занял очень значительное место.

П. В. Бекедин признает эпопеей «Жизнь Клима Самгина». Между тем связь этого произведения с героическим эпосом вообще, тем более с воинским эпосом, более чем сомнительна. Не очевидно ли, что это именно роман-эпопея, т. е. роман, вышедший из своих рамок и получивший новый характер и новый жанровый смысл?

В том и заключается большой теоретический интерес «Саги о Форсайтах» и «Современной комедии» Голсуорси, что обнаружение единства и цельности, сюжетной, образной, стилистической, этого произведения, в сущности, *отменяет* понятие цикла. Перед нами — не шесть романов, а шесть частей одного романа-эпопеи. Вопреки необоснованному суждению П. В. Бекедина, я не только не смешиваю роман-эпопею с циклом романов, но отчетливо их различаю.

В циклах романов, таких, как «Человеческая комедия» или «Ругон-Маккары», при общих идее и плане каждый из романов обособлен, иногда те же персонажи переходят из романа в роман, чаще и не переходят, постоянного сюжетно-образного единства в цикле романов нет.

Особенно близки к композиционному строю «Войны и мира», особенно явно продолжают жанр романа-эпопеи «Хождение по мукам», «Тихий Дон», «Семья Тибо», трилогия Пуймановой. Р. Р. Кузнецова в своей недавней книге «Становление романа-эпопеи нового типа в чешской прозе» (1975) присоединяет к ним некоторые произведения Ярослава Кратохвила, Владислава Ванчуры, Марии Майеровой. Впрочем, в некоторых случаях эти писатели были только на пути к созданию романа-эпопеи

В основном убедительно П. Ивинский[1] рассматривает три вида эпопеи: 1) эпопея древнего эпоса, 2) роман-эпопея и 3) социалистическая эпопея. Во всяком случае, при таком разграничении роман-эпопея занимает свое особенное место и не смешивается с инородными жанрами, законно и обоснованно с ними сближаясь.

Но когда П. В. Бекедин относит к одному жанру «Войну и мир», «Кому на Руси жить хорошо» (стр. 230), «Жизнь Клима Самгина» (стр. 237), «Хорошо!» Маяковского, «Василия Теркина» Твардовского (стр. 223) — понятие жанра утрачивается совершенно. И конечно, все названные здесь *стихотворные* произведения никакого отношения не имеют к роману-эпопее. Уж если «Евгения Онегина» никто не считает романом, а особенным жанром, романом в стихах, то тем более «Кому на Руси жить хорошо» и «Войну и мир» причислять к одному жанру — значит отказываться от каких бы то ни было литературных признаков жанра.

Безо всяких оснований отвергая термин «роман-эпопея», признавая самое содержание этого понятия безнадежно устаревшим (!), П. В. Бекедин считает, что «стало уже почти (!) общепризнанным, что роман и эпопея нового времени — разные литературные жанры» (стр. 238). Также И. К. Кузьмичев, на которого во многом опирается П. В. Бекедин, и с некоторым колебанием, и безапелляционно утверждает, что «наличие границ между эпопеей и романом, *видимо, не подлежит сомнению*».[2] Цель И. К. Кузьмичева — проследить традиции героического воинского эпоса со времени «Илиады», со времени «Слова о полку Игореве» до повестей Василя Быкова и других произведений о Великой Отечественной войне советского народа. Несомненно, такие сквозные традиции существуют, они проходят через очень разные произведения, включая и «Певца во стане русских воинов», и «Войну и мир», и военные очерки Ильи Эренбурга, и лирику К. Симонова военных лет. Традиции такого рода сказываются независимо от жанра.

Общепризнано, что в 66-м сонете Шекспира — гамлетовская тема, но это — сонет, а не трагедия, а «Гамлет» — трагедия, а не сонет. В повести XVII века о Савве Грудцыне возникают мотивы и образы, которые явятся во всей силе в *романах* Достоевского. Но повесть остается повестью, а романы романами.

Во всяком случае, этот вопрос о преемственности и о трансформации героической темы имеет только косвенное отношение к совершенно другому вопросу о сверхромане или романе-эпопее — жанре, которому начало положено «Войной и миром» и который в мировой литературе XX века занял значительное место.

---

[1] П. Ивинский. Об изучении жанра эпопеи в современном литературоведении. В кн.: Literatura, вып. XV (2). Вильнюс, 1974, стр. 95. Эта обстоятельная статья в обзор П. Бекедина не попала.

[2] И. Кузьмичев. Герой и народ. Изд. «Современник», М., 1973, стр. 63 (курсив мой, — *А. Ч.*).

lib.pushkinskijdom.ru

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

А. Г. ТАТАРИНЦЕВ

ВОКРУГ ДЕРЖАВИНА

Одной из важнейших особенностей творчества Г. Р. Державина, хорошо осознававшейся им самим и побудившей его в конце жизни заняться автобиографическими «Записками» и «Объяснениями» к собственным сочинениям, является широчайшая соотнесенность с конкретными обстоятельствами и фактами служебной, литературно-общественной и личной жизни. Творческое наследие писателя насыщено многочисленными реалиями, оно содержит громадную поэтическую информацию о времени, событиях, людях и не может быть понято и истолковано исторически конкретно без их учета и осмысления. Принимая во внимание эту специфичность, исследователи решают ту или иную проблему путем аналитического сопоставления содержания произведений с фактами, вызвавшими их к жизни, путем их взаимной «выверки», обеспечивая тем самым необходимую объективность и убедительность выводов. Но, несмотря на существование довольно большого числа биографических книг, историко-литературных монографий и статей, многое в жизни и творчестве Г. Р. Державина продолжает оставаться не вполне ясным или спорным. Отчасти это объясняется тем, что имеющиеся в распоряжении исследователей материалы не всегда укладываются в самооценочные высказывания и признания писателя, которые, в свою очередь, порою либо совсем игнорируются, либо принимаются с излишней доверчивостью.

Основным источником изучения наследия Г. Р. Державина и поныне считается издание его сочинений, предпринятое в середине XIX века Я. К. Гротом. Но из-за фактической неполноты, неточности и неопределенности многих библиографических, текстологических, реально-исторических справок и комментариев в настоящее время оно уже не может удовлетворить нас, о чем достаточно подробно говорится в диссертации В. А. Западова.[1] Впрочем, вряд ли бесспорно его утверждение, будто данное издание «почти на полвека парализовало изучение творчества и биографии поэта». Многие работы о Державине и ряд изданий его сочинений, появившиеся позже, просто невозможны были бы без фундаментального труда Я. К. Грота. Другое дело — трактовка тех или иных проблем, предопределявшаяся сосредоточенной в нем источниковедческой базой, а также соответствующими методологическими принципами ее обеспечения. Но любая наука, в том числе и история литературы, на каком-то этапе своего развития начинает испытывать недостаток фактов, что, однако, не дает основания перечеркивать предшествующие периоды. Тут действуют свои закономерности, само развитие науки должно оцениваться конкретно-исторически.

Не совсем понятно и требование В. А. Западова изучать биографию и творчество Г. Р. Державина по первоисточникам. Какие именно первоисточники биографического характера (без которых, как уже выше сказано, немыслимо изучение и творчества) имеются в виду? Если рукописи поэта, то они тоже нуждаются в уточнениях и дополнениях по архивным документам. Это в свое время отмечал и сам Я. К. Грот. Однако в последние годы таких уточнений и дополнений сделано едва ли больше, чем в дореволюционный период.

Справедливо порицая «библиографическое» направление, революционные демократы в то же время постоянно подчеркивали необходимость привлечения новых фактов. Некоторые из них как раз и вводятся в научный оборот данным сообщением. Оно неизбежно должно быть фрагментарным, так как обнаруженные материалы касаются различных периодов жизни Г. Р. Державина и его знакомств, взаимоотношений с разными лицами.

В пятом томе его сочинений под № 277 помещено письмо от некоего Вильмсена «из Исакиева скита», датированное 3 апреля 1775 года. Напомним, что в это время Державин находился в составе секретной комиссии по борьбе с пугачевцами в Саратовской губернии. Вот содержание письма Вильмсена: «Мил. гдрь, Г. Р. Трофим по приезде своем меня именем вашим просил в верхнем мечетенском монастыре, по доносу вам, известнаго потаеннаго выхода высматривать, чего мною

[1] В. А. Западов. Поэзия Г. Р. Державина 1777—1790 годов. Автореферат дисс. на соискание ученой степ. канд. филол. наук. Л., 1968.

lib.pushkinskijdom.ru

в бытности моей ныне здесь в прошедшую ночь исполнено. Я, правда, по сказкам доносчика здесь под кельею маленький погреб нашел; только он пуст и ничего сумнительного в нем нет. Доносчик мне говорит, будто под караулом в Малыковке содержимый Тимофей, который недавно с хутора его взят, ему об оном выходе говорил, от которой бабы он то слыхал; может, он сам также и доносчик, которому у вас в Малыковке явиться я приказал пересказать. Если вы дале чего об том, так и о прочем узнать будете, покорно прошу меня уведомить; мне по препорученной комиссии моей также над здешними спасающими примечать велено. Я много сожалею, что чрез отъезд ваш не удостоюсь самолично с вами свидание иметь и вашею знакомствою пользоваться. Однак ласкаюсь надеждою скоро обратное прибытие ваше слышать и знакомство ваше получить, чего, так как и благополучной путь, вам искренно желает и проч. ваш покорный слуга. Карл Вильмсен».

Я. К. Грот сопроводил это письмо следующим примечанием: «Имя *Карл Христофорович Вильмсен* надписано на принадлежащем нам экземпляре немецкого перевода стихотворений Фридриха Великаго, между которыми находятся и подлинники Читалагайских од Державина. За доставление этой книжки мы обязаны Н. Н. Булычу, случайно приобретшему ее в Казани; может быть, это тот самый экземпляр, которым Державин пользовался, занимаясь переводом этих од в колониях... Вильмсен был конечно один из иностранных поселенцев; письмо изобличает нетвердое знание русского языка».[2] Последнюю фразу можно понять не только как подтверждение нерусского происхождения автора письма (за это говорит уже его фамилия), а и как намек на то, что его имя оказалось на сборнике совершенно случайно или, по крайней мере, ничего не проясняет в истории упомянутого сборника. Но это не так.

Уже одно то, что Вильмсен имеет какое-то отношение к сборнику тех самых од, которые переводил Державин, вызывает интерес к нему, независимо от того, кому принадлежит надпись (к сожалению, Я. К. Грот ничего не пишет об этом). Тем более, что цитированное письмо написано на русском языке, в отличие от писем других корреспондентов Державина из числа колонистов (С. Зоргера, П. Вильгельми и его жены, И. Гольцера), обращавшихся к нему на немецком языке. Если не считать грамматических ошибок и некоторых оборотов речи, для иностранца Вильмсен владел русским языком достаточно свободно. Его письмо выдержано совершенно в духе и стиле «эпистолий» того времени.

Далее: Вильмсену, как и Державину, было «препоручено» выяснить, не скрывается ли в раскольничьих скитах некое важное лицо. Из писем и дневника самого Державина выясняется, что речь идет о настоятеле Мечетного монастыря Филарете, который в свое время благословил Пугачева. Об этом мы узнаём и из распоряжения П. С. Потемкина от ноября 1774 года, согласно которому Державин должен был выехать в Малыковку (ныне — г. Вольск), чтобы с помощью находившихся здесь «доносчиков» «сыскать сего главнейшаго сообщника и руководца самозванцева» (V, 246). Судя по дошедшим до нас письмам, Державин прибыл сюда во второй половине февраля 1775 года, предварительно заехав в Мечетное (ныне — г. Пугачев) и отдав там соответствующие распоряжения. Вильмсен[3] же, как это видно из архивных документов, был не колонистом, а премьер-майором Луганского пикинерного полка. В челобитной на имя императрицы от ноября 1783 года он сообщал о себе: «В службу Вашего императорскаго величества вступил я именованной, голштинской службы из поручиков корнетом 764 мая 24-го, и за усердие притом беспорочное мое ко опой рачение произведен чинами: поручиком 768-го генваря 1-го, пикинерным зауряд пример-майором 771-го августа 22-го, при уравнении ж пикинерных полков с армейскими поступил в нынешней (Луганский, — *А. Т.*) 774-го октября 24-го. Во время продолжения той моей Вашему императорскому величеству службы, в походах с начала турецкой войны, даже и до окончания находился, 769-го при Бендерской экспедиции, 770-го при осаде и взятии онаго города, 771 при взятии перекопской линии, и города Кефы, тож неприятельскаго лагеря, состоя в то время в Иземском гусарском полку при эскадроне, и в действительном с неприятелем сражении, 772-го и 773-го внутри Крыма, а 774-го годов в Кубане был, где также с черкесами троекратно сильно на эскадроны стремившимся в сражении находился; грамоте по-росспйски, по-немецки умею, от роду мне 46 лет, в фергерах крыгзрехтах по суду и без суда пи за какие преступлении не бывал...»[4] В фонде «Немецкого повытья» Центрального военно-исторического архива найдена челобитная (автограф) К. Х. Вилимсена от 14 мая 1764 года, из которой видно, что родился он в Курляндии и «отец ево был из аглицких дворян», и что он «возымел ревность» служить в русской армии, «в лифляндской дивизии в карабинерных полках», но решением Военной коллегии от 27 мая 1764 года определен «в полки

---

[2] Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота, т. V, 2-е академич. изд., СПб., 1876, стр. 277—278. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

[3] Правильно, как свидетельствуют автографы под документами, «Вилимсен».

[4] ЦГВИА, ф. 10, оп. 1/74, ед. хр. 221, ч. 5, лл. 426—427.

lib.pushkinskijdom.ru

Украинского корпуса», получив тут же отпуск в свой «дом» на шесть недель.[5] Из формулярных списков Вилимсена выясняется, что недвижимого имения у него не было. Из них же можно узнать, что он знал и французский язык. Заметим, кстати, что его челобитные также обнаруживают хорошее знание русского языка: они почти не отличаются от прошений русских, весьма образованных офицеров. По другим источникам удалось установить, каким образом Вилимсен оказался на Иргизе и в саратовских колониях иностранцев.

Известно, что в августе 1774 года для борьбы с восставшими крестьянами была вызвана дунайская армия Суворова (к которому Военная коллегия в 1764 году посылала запрос по поводу Вилимсена), подошедшая в начале сентября к Царицыну, нанесшая поражение Пугачеву и начавшая его преследование. В составе этой армии и находилась, по-видимому, воинская часть Вилимсена. Из той же челобитной 1783 года явствует, что в 1774 году он был откомандирован «с эскадронами в Оренбургскую экспедицию», получив секретное поручение разведать местонахождение единомышленников Пугачева. Выбор на него пал, вероятно, потому, что Вилимсен хорошо знал языки и мог получать необходимую информацию как от проживавших здесь немецких поселенцев, так и от русских «доносчиков», связанных с Державиным. Он сообщает также, что в соответствии с указом от 24 октября 1774 года был включен в общие списки находившихся при поселениях офицеров, через одного из которых и завязалось его знакомство с Державиным. Скорее всего этим офицером был капитан И. Вильгельми, в доме которого часто бывали его друзья-соотечественники и временами жил будущий поэт.

Может быть, сборник немецких од, которым пользовался Державин, был взят им из библиотеки Вильгельми, если не принадлежал Вилимсену или И. Гольцеру, который (как это видно из его письма от 23 марта 1776 года) по просьбе Державина переводил «Письма пожилого человека к молодому принцу» К. Г. Тессина (V, 282—285). Возможно, с их помощью Державин составил 13 августа 1774 года и «Манифест... всем в колониях вокруг Саратова поселенным иностранцам и обывателям», призывавший их быть «верными подданными своей всемилостивейшей Государыни» (V, 268—270).[6] Во всяком случае, почти несомненно то, что интересующий нас сборник, без которого появление Читалагайских од не может быть объяснено, оказался в руках Державина только в результате его знакомства с офицерами немецкого происхождения, находившимися при поселениях. Хотя сам он приурочивал создание этих од к 1774 году, есть основания считать, что в действительности они написаны позже, а именно, когда он «пробыл всю весну и небольшую часть лета 1775 года в колониях праздно» (VI, 503). Я. К. Грот пишет об этом: «Вероятно в это именно время, на досуге, и написана большая часть Читалагайских од. Державин, относя их вообще ко времени пугачевщины, мог потом неверно пометить их 1774-м годом» (там же). Многочисленные неточности в державинских мемуарах делают это предположение вполне правдоподобным. Тогда же в колонии Панинской в доме капитана Вильгельми могла состояться и личная встреча Державина с Вилимсеном. По письмам создается впечатление, что в далеком от столицы Заволжье он нашел в лице Вильгельми, Зоргера, Гольцера и Вилимсена достаточно образованных и интересующихся литературой людей, которые не могли оставаться равнодушными и к литературным занятиям самого Державина.

В начале лета 1775 года Державин был откомандирован в Петербург, и в течение последующих девяти лет почти безвыездно находился там. Он продолжал поддерживать связи со своими «саратовскими» знакомыми, а они обращались к нему как к советчику и ходатаю по разным вопросам. Так, например, С. Зоргер 26 марта 1775 года просил Державина поговорить о его деле (о награждении за заслуги) «со своими покровителями», принять «участие в чужеземце, который никуда не имеет доступа, ни в ком не имеет ходатая» (V, 253). 13 апреля 1776 года И. Вильгельми рекомендовал Державину своего знакомого капитана Филиппи (V, 287), и т. п. Можно предположить, что и Вилимсен, нуждавшийся в «предстателях» (он долго и безуспешно добивался перевода из полевой службы в гарнизонную), встречался с Державиным в столице. В конце 1775 года он находился в Петербурге, будучи послан П. И. Паниным в Сенат с рапортом об иргизских поселенцах. 11 сентября того же года Сенат «приказал онаго Вильмсена, поелику в нем надобности не усматривается, отослать при указе в военную коллегию», откуда он был возвращен в свой полк.[7] Уместно вспомнить, что вместе с Вилимсеном долгое время служили А. М. Кутузов и К. Х. Недергоф. Через последнего А. Н. Радищев после длительного перерыва (с 1773 года) в январе 1781 года установил письменную связь со своим другом юности.[8] Заметим, наконец, что, как и А. М. Кутузов, Вильгельми

[5] Там же, ф. 16, оп. 1/118, св. 250, лл. 490—495.

[6] Державин в своих письмах не раз упоминает о колонистах, примкнувших к восставшим. См. также мою статью «Zum Widerhall des Pugačev-Aufstandes im Saratower Gebiet» («Zeitschrift für Slawistik», Bd. XII, 1967, H. 2, S. 197—206).

[7] ЦГВИА, ф. 10, оп. 1/74, ед. хр. 221, л. 317 об.

[8] См. об этом мою статью «К вопросу о „философической“ переписке А. Н. Радищева с масоном А. М. Кутузовым» («Филологические науки», 1968, № 2,

lib.pushkinskijdom.ru

и Вилимсен были причастны к масонству. Возможно, в дальнейшем обнаружатся новые материалы, которые прояснят отношение Державина и Радищева с этим кругом лиц более отчетливо. Но и уже приведенные отрывочные сведения убеждают в необходимости тщательного изучения немецких связей Г. Р. Державина в контексте общей проблемы немецко-русских литературных взаимоотношений.

Архивные материалы позволяют существенно пополнить сведения и о петербургском периоде жизни Г. Р. Державина. Так, исповедные росписи за 1775 год свидетельствуют, что после долгого перерыва поручик 1-й роты Преображенского полка Гаврил Романов сын Державин был на исповеди в церкви Преображения Господня («что при Адмиралтейских слободах»).[9] По метрическим книгам той же церкви уточняется дата бракосочетания Державина с Е. Я. Бастидонт — дочерью кормилицы великого князя Павла Петровича. Произошло это не 18 апреля, как сообщает он сам в «Записках» (VI, 399), а 6 апреля 1778 года. Запись в книге гласит: «Сенатского экзекутора Гаврил Романов сына Державин (так! — *А. Т.*) умершаго придворнаго камердинера Якова Леонтьева Бастидона с дочерью девицей Екатериной Яковлевой. ‹Поручители:› сенатский обер-прокурор Иван Гаврилов сын Резанов, генерал-майор Перфильев».[10] Как видно, Державин проживал в это время в приходе названной церкви. Здесь же 18 июня 1778 года он вместе с дочерью П. Г. Резанова был «восприемником» дочери у отставного секунд-майора П. Г. Окунева.[11] 17 мая 1782 года вместе с П. Г. Резановым, Ф. Ф. Сенявиным, Н. С. Урусовым и другими Державин присутствует в качестве свидетеля при составлении свадебного «контракта» между А. А. Жеребцовым и А. А. Еропкиной,[12] а 22 декабря того же года подписывает купчую на дом во 2-й Адмиралтейской части, по Мойке, «близ Главной полиции», приобретенный полковником Ф. Г. Вишневским у И. С. Ананьевского.[13] К этому времени местожительство Державина изменилось. 1 февраля 1783 года «у служителя сво Василия Михайлова» сын Федор был крещен в церкви Симеона Богоприимца и Анны Пророчицы («что в Моховой»): «восприемниками» были «того господина бригадира Державина дворовые люди Михайло Петров, девица Анисья Спиридонова».[14] А через месяц, 2 марта 1783 года, сам Державин вместе с женой статского советника А. И. Васильева был в той же церкви крестным отцом новорожденного у провинциального секретаря Григория Чехлаковского.[15]

Из других документов выясняется, что в эти годы (1783—1785) Державин намеревался выстроить собственный дом. Очевидно, для этих целей он занял 12 августа 1785 года у дочери умершего действительного статского советника А. М. Еропкина «девицы Прасковьи Алексеевой» 17 000 рублей сроком на один год.[16] Ему было отведено место и уже начата была заготовка строительного материала; но вскоре Державин получил назначение губернатором в Тамбов, откуда он и выслал в сентябре 1786 года занятую сумму (V, 564—565). 5 апреля 1788 года его друг Н. А. Львов по «поверенному» письму продал «санктпетербургскому купцу Ивану Андрееву сыну Фролову два порожжия места и с приготовленными к опым для строения материалами, отведенныя ему (Державину, — *А. Т.*) прошлаго тысяща седмь сот восемдесят пятаго года августа двадцать девятаго дня от Управы благочиния... состоящия здесь в Санктпетербурге в третьей Адмиралтейской части против бывшаго аничковскаго дому у самаго мосту по речке Фонтанке на углу под номерами первым и вторым между набережными корованными улицами». Места были проданы за 1000 рублей, свидетелями при этом были В. В. Капнист, Н. В. Чоглоков, С. Д. Стойкин, С. С. Филатов и другие.[17]

Адрес дома, в котором Державин жил после возвращения в Петербург в 1789 году, известен: Фонтанка, 118. Не лишне, однако, для полноты летописи жизни поэта привести еще некоторые факты, относящиеся к этому периоду. 22 мая 1790 года Державин вместе с А. А. Дьяковым, Ф. П. Львовым и рядом других лиц был свидетелем при покупке дома В. В. Капнистом в третьем квартале Московской

стр. 106—112), в которой, в частности, говорилось: «Где и когда Радищев познакомился с Недергофом — трудно сказать». После дополнительных архивных разысканий вопрос проясняется. Из челобитной, поданной Недергофом в Военную коллегию 22 октября 1780 года, видно, что он был «Ригским уроженцем» и определен был вначале в Нарвский пехотный полк капитаном (ЦГВИА, ф. 16, оп. 1/118, св. 265, д. 22, лл. 214 об.—215). Следовательно, это знакомство могло произойти в период между октябрем 1780 и январем 1781 года.

[9] ЛГИА, ф. 19, оп. 112, ед. хр. 252, л. 761.

[10] Там же, оп. 111, ед. хр. 84, л. 127 об.

[11] О дружбе Г. Р. Державина с Окуневыми известно из его писем и «Записок».

[12] ЛГИА, ф. 757, оп. 1, ед. хр. 921, л. 59.

[13] Там же, ед. хр. 979, лл. 1 об.—2.

[14] Там же, ф. 19, оп. 111, ед. хр. 92, л. 379 об.

[15] Там же, ед. хр. 95, л. 380.

[16] Там же, ф. 1715, оп. 1, ед. хр. 170, л. 139.

[17] Там же, ф. 757, оп. 1, ед. хр. 1002, лл. 141—142.

lib.pushkinskijdom.ru

части, в приходе Владимирской церкви недалеко от дома А. Н. Радищева,[18] а 28 июня того же года вместе с Н. А. Львовым он присутствовал при продаже дома (вдовой М. С. Салтыковой П. А. Соймонову), находившегося в Литейной части в первом квартале под № 1283.[19] Мать первой жены Державина, подполковница Матрона Дмитриевна Бастидонт, которую он навещал, жила в приходе той же Владимирской церкви («что у Лигова канала»), т. е. неподалеку от Радищева.

Особый интерес представляет как раз вопрос о взаимоотношениях Державина и Радищева. Последняя из работ по этому вопросу принадлежит В. А. Западову, который попытался истолковать одну из строк оды Державина 1790 года («Незлобных винных ты простишь...») как выступление поэта в защиту А. Н. Радищева.[20] Но делается это совершенно неубедительно. Здесь не место входить в подробное рассмотрение аргументации В. А. Западова. Проблема эта требует привлечения очень широкого круга источников, в том числе и произведений писателей, что должно стать темой, может быть, диссертационного исследования. Ограничимся лишь некоторыми соображениями и новыми фактами, которые могут быть приняты во внимание.

До сих пор не установлено, знали ли Державин и Радищев друг друга лично, встречались ли они, хотя при «наложении» окружения того и другого выявляется немало их общих знакомых. Это, например, А. Р. Воронцов, Е. Р. Дашкова, П. В. Завадовский, А. А. Ржевский, А. В. Храповицкий, О. П. Козодавлев, Л. В. Трediаковский, К. И. Дараган, И. Г. Резанов, Н. И. Бутурлин, И. С. Ананьевский и многие другие. Но заключать отсюда об их личном знакомстве нет оснований. Суммируя различные факты, приходится отмечать пока, что Державин, как правило, был менее расположен к тем из перечисленных лиц, кто ближе общался с Радищевым. Известны, в частности, не очень лестные, порою иронические отзывы Державина о Воронцове, Дарагане, Ржевском, Бутурлине, тогда как Радищев с большим уважением относился к первому, подарил экземпляр «Путешествия...» второму, находился в семейных связях с третьим и четвертым...

Вообще же вопрос о «партиях» и «обществах» в столичных и провинциальных городах того времени требует обстоятельного и конкретного освещения. Общего представления о существовании «дворянской фронды», оппозиции екатерининскому правлению совершенно недостаточно теперь для объяснения чрезвычайно сложных взаимоотношений и противоречий внутри этих двух лагерей. Для решения вопроса крайне важно изучение архивных материалов, в частности — метрических книг, исповедных росписей, купчих и других документов, которые оформлялись в присутствии «поручителей» и свидетелей из числа близких знакомых интересующих нас лиц. Как правило, состав этих свидетелей определялся служебными знакомствами и отношениями, но они-то, в свою очередь, зависели от личных связей! Выше уже были названы некоторые из тех, кто подписывал документы вместе с Державиным. Но ни один из них не встречается в тех случаях, когда свидетелем выступал Радищев.[21] Два круга лиц, достаточно постоянных относительно Державина и Радищева, не совпадают между собой, что, конечно, нельзя считать случайным. Не случайно и то, что одним из тех, кто считал Державина автором известной эпиграммы на Радищева, был земляк и почитатель прославленого поэта Г. П. Каменев, называвший «Путешествие из Петербурга в Москву» «идеальным блужданием».

Из воспоминаний В. И. Панаева известно, что его отец Иван Иванович Панаев, в 1770-е годы служивший в Петербурге, затем — в Казани и Перми, был лично знаком с Державиным, состоял в отдаленном родстве с ним и до конца жизни поддерживал связь. Вновь обнаруженные документы свидетельствуют, что и Радищев был лично знаком с И. И. Панаевым еще в петербургский период.[22] Далее: в числе казанских знакомых Державина был Г. Н. Киселев, который, оказывается, приходился дальним родственником Радищевым.[23] Но даже существование среди общих знакомых людей такого склада, которые, казалось бы, должны были вызывать взаимно располагающие отзывы Державина и Радищева друг о друге, пока никак не подводит нас к выводу, предложенному В. А. Западовым. Мы просто-напросто не располагаем подобными высказываниями. Зато известны прямо противоположные.

---

[18] См. об этом мою статью «Последняя корректура „Путешествия из Петербурга в Москву“» в кн.: Вопросы русской и зарубежной литературы. Пермь, 1974, стр. 33—37.

[19] ЛГИА, ф. 757, оп. 1, ед. хр. 1009, лл. 233 об.—234 об.

[20] В. А. Западов. Державин и Радищев. «Известия АН СССР. Серия литературы и языка», т. XXIV, вып. 6, 1965, стр. 530—537.

[21] Проблема личных, служебных и литературно-общественных связей А. Н. Радищева требует специального освещения, почему здесь и приходится ограничиться лишь самыми общими наблюдениями.

[22] См. об этом мою статью «Пермские знакомые А. Н. Радищева» в журнале «Русская литература» (1976, № 1, стр. 113—123).

[23] Дочь брата надворного советника Г. Н. Киселева Пелагея Игнатьевна была женой Г. А. Аблязова, сын которого Петр был женат на сестре А. Н. Радищева.

lib.pushkinskijdom.ru

Без уяснения характера неофициальных отношений, которые, как правило, определялись общественно-политическими позициями, достаточно трудно бывает раскрыть идейно-эстетическую сущность и направленность творчества того или иного писателя, Державина — в частности и в особенности. В особенности — потому, что, как уже было сказано, его творчество непосредственно сопряжено с конкретными обстоятельствами времени, конкретными фактами, людьми, личным отношением к ним. Оно «автобиографично» в большей степени, чем творчество многих других современников Державина.

Р. Ю. ДАНИЛЕВСКИЙ

ШИЛЛЕР В РУССКОЙ ЛИРИКЕ 1820—1830-х ГОДОВ

Фридрих Шиллер принадлежит к числу зарубежных поэтов, которые навсегда стали близкими спутниками русской литературы. Наряду с Гомером, Шекспиром, Байроном, Гете, Гейне, создатель «Разбойников» и гимна «К Радости» воспринимается советским читателем как автор, имеющий за собой длительную русскую традицию освоения и переживания его произведений.

Шиллер — не только великий немецкий поэт. Шиллер — это переводы В. А. Жуковского и М. Ю. Лермонтова, это чтение В. Г. Белинского и А. И. Герцена. Мы можем говорить, таким образом, о «русском» Шиллере как особой проблеме истории русской литературы и культуры в целом.

Изучение восприятия творчества Шиллера в России не должно сводиться к описанию переводов. Важнее исследовать русское прочтение шиллеровских произведений, проникновение его идей и образов в сознание русских читателей разных эпох и разных общественных групп, роль наследия Шиллера в идеологической борьбе и литературных спорах. При такой постановке вопроса сами особенности русской литературы выступят рельефно и своеобразие русского восприятия Шиллера раскроется как проявление национальных черт русской литературы.

С проблемой русского шиллерианства тесно связана история русского романтизма. Для литераторов эпохи 1820—1830-х годов Шиллер был живым современным явлением и воспринимался особенно остро, и не только его драматургия, но и лирика — и, может быть, лирика прежде всего. Это не могло не сказаться на дальнейшей истории «русского» Шиллера.

Шиллер считался в России романтиком. Даже и ныне о романтизме Шиллера иногда говорят у нас как о неоспоримом факте. Между тем история немецкой литературы не дает оснований приравнивать этого поэта к романтикам. Его наследие, проникнутое духом общественной борьбы, пафосом нравственного преобразования человечества, принципиально несходно с позициями немецкого романтизма, возникшего как отрицание просветительской эпохи, формировавшей взгляды Шиллера. Конечно, мировоззрение и Шиллера, и братьев Шлегелей, и Л. Тика, и Новалиса было идеалистическим. Но в литературе «идеализм» Шиллера никогда не означал устремления в «потусторонний» мир и демонстративного пренебрежения современностью, хотя именно Шиллер принес в поэзию тему «томления». Шиллеровский «идеализм», который был критически отмечен Ф. Энгельсом,[1] не имел ничего общего с романтической грезой. Это была просветительская утопия об идеальном человеке и идеальном обществе.

Тем не менее первые этапы знакомства с произведениями Шиллера совпали в России с появлением преромантических и романтических тенденций, и это было не просто случайное совпадение во времени.[2] Поэтика Шиллера, так же как и его эстетические взгляды, была гораздо ближе русскому романтизму, чем романтизму Германии. В целом такое положение можно объяснить тем, что романтические явления в русской литературе теснее соприкасались с философией и эстетикой Просвещения, чем немецкий романтизм. Последнему предшествовал, как известно, своего рода «водораздел», этап «бури и натиска», очистивший для него поле деятельности и пошатнувший авторитет Лессинга и Виланда. В России же переход от рационализма Просвещения к романтизму 1820—1830-х годов был более плавным. Эмоциональность поэзии Державина и сентиментализм Карамзина послужили скорее мостом, чем преградой между ними. Наследие сентиментализма в значительной

---

[1] См.: К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 21, стр. 289; т. 29, стр. 494.

[2] См. мою работу «Шиллер и становление русского романтизма» в кн.: Ранние романтические веяния. Из истории международных связей русской литературы. Изд. «Наука», Л., 1972, стр. 3—95.

lib.pushkinskijdom.ru

мере определило облик русской романтической литературы, сохранив для нее, по крайней мере для ее декабристского крыла, просветительские идеи.

Вместе с этим наследием русский XIX век воспринял и Шиллера.

Главным посредником между немецким поэтом и русским читателем стал Жуковский. Он-то и привел Шиллера в Россию в необычном для поэта сентиментально-романтическом окружении, состоявшем из Грея и переосмысленного Бюргера, из Саути и Маттисона. Обаяние поэзии Жуковского было настолько велико, что этот переложенный в ее стиле Шиллер почти ни у кого не вызвал недоумения. Переводы и переделки Жуковского представлялись большинству современников если не всегда точными в деталях, то все же верно передающими дух подлинника. Такое читательское мнение сохранялось очень долго, хотя взгляд на перевод и, в частности, на метод Жуковского изменились.[3]

Белинский, который сознавал особенности — и слабости — переводческой работы Жуковского, делал исключение именно для переводов шиллеровских произведений. Эти переводы он считал основной заслугой Жуковского-переводчика.[4] Ранее Н. Полевой писал, что Жуковский «ввел в поэзию русскую одну из новых идей романтических — безотчетную мечтательность Шиллера».[5] В «Московском телеграфе» утверждалось, что «Жуковский есть наш Шиллер» (1831, ч. 42, № 23, стр. 318).

Переложения Жуковского не являлись, конечно, единственным путем, по которому Шиллер приходил к русскому читателю. Его читали в подлиннике, а чаще во французских переделках. Французские интерпретации, и в первую очередь известная книга Ж. де Сталь «О Германии» (1813), сыграли определенную роль в создании русского образа Шиллера-романтика.[6] Но ко времени появления книги в России знакомство русских поэтов с Шиллером уже состоялось.

Драматические произведения Шиллера исполнялись на сцене немецкими и русскими актерами. При вступлении Жуковского в литературу дважды были уже переведены «Разбойники», существовали переводы «Заговора Фиеско» и «Коварства и любви». Этот ранний Шиллер периода его литературного бунтарства нашел отклик у молодых московских литераторов В. Нарежного и Н. Гнедича, у поэтов радикального крыла Вольного общества любителей словесности, наук и художеств А. Бенитцкого и А. Востокова.

Но была подготовлена почва и для переложений Жуковского. Ее создал литературный учитель его — Карамзин в «Московском журнале» и в своей «Песни мира» (1792) — переложенном гимне Шиллера «К Радости». Вслед за Карамзиным Жуковский прочел в этом гимне призыв к установлению справедливости среди людей путем общего согласия. Тема Шиллера, опосредствованная «Песнью мира», появилась уже в первых поэтических опытах Жуковского — «Благоденствие России» (1797) и др.

Гимн «К Радости» был первым стихотворением Шиллера, которое нашло отзвук в лирике Жуковского. Воспоминания о Дружеском литературном обществе 1801 года и об Андрее Тургеневе, душе этого кружка московской молодежи[7] и кумире молодого Жуковского, неизменно сопровождались в произведениях последнего реминисценциями из гимна «К Радости». Ранняя смерть Андрея Тургенева окрасила эти воспоминания в меланхолические тона, однако примечательно, что шиллеровское начало в них тем не менее сохранилось. Так проявила себя способность Жуковского видоизменять, не утрачивая узнаваемость:

О братья! о друзья! где наш священный круг?
Где песни пламенны и Музам и свободе?
Где Вакховы пиры при шуме зимних вьюг?
Где клятвы, данные природе,
Хранить с огнем души нетленность братских уз?

«Вечер» (1806)

Из Дружеского литературного общества Жуковский вынес обостренное патриотическое чувство. Мечты Андрея Тургенева об улучшении положения русского народа, самые ранние ростки будущих декабристских идей, превратились у Жуковского в пафос служения отечеству и защиты родины от иноземного порабощения.

---

[3] См.: Ю. Д. Левин. О русском поэтическом переводе в эпоху романтизма. В кн.: Ранние романтические веяния, стр. 222—246.

[4] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 164—222.

[5] Н. Полевой. Очерки русской литературы, ч. I. СПб., 1839, стр. 148.

[6] См.: П. Р. Заборов. Жермена де Сталь и русская литература первой трети XIX века. В кн.: Ранние романтические веяния, стр. 181 и след.

[7] О Дружеском литературном обществе см.: Ю. М. Лотман. Андрей Сергеевич Кайсаров и литературно-общественная борьба его времени. Тарту, 1958, стр. 18—76 («Ученые записки Тартуского государственного университета», вып. 63).

lib.pushkinskijdom.ru

Шиллеровский гимн, одно из любимых стихотворений Андрея Тургенева, вновь вспомнился Жуковскому при создании «Певца во стане русских воинов» (1812). Предложенная Шиллером форма торжественного песнопения, чередование партий «певца» и хора, казалась русскому поэту наиболее подходящим способом для того, чтобы выразить высокую патриотическую и общенародную идею. Принцип композиции и интонационный «ключ» оказались связанными между собой неразрывно.

Чем более патетическим становится тон «Певца во стане...», тем явственнее в нем шиллеровские мотивы. Со слов «Святому братству сей фиал» типичная конструкция «К Радости», сжатая сентенция-лозунг, начинает определять собой стилистический облик текста. Идущие подряд шестнадцать однотипных стихов-сентенций («В высокой доле — простота» и т. д.) — это распространение предпоследней строфы гимна Шиллера.

Много позже Жуковский подготовил вместе с В. Одоевским русский текст «К Радости» для финала Девятой симфонии Бетховена, первое исполнение которой состоялось в Петербурге 7 марта 1836 года.

Внимание Жуковского к Шиллеру не ограничилось интересом к гимну. Характерным для все более определявшегося мировосприятия русского поэта было его увлечение философскими элегиями Шиллера. Стихотворения «Резиньяция», «Идеалы», «Боги Греции» и близкие к ним по типу «Художники», «Идеал и жизнь» привлекли к себе Жуковского прежде всего темой сожаления о прошлом — и не в философском ее аспекте, а именно в лирическом, сентиментальном.

Лирическая стихия особенно сильна в «Идеалах». Она лишена здесь бурного отчаяния «Резиньяции» и свободна от философского и исторического материала, перегружавшего стихотворения Шиллера на античные сюжеты. Для Жуковского Шиллер как бы сконцентрировался теперь в «Идеалах». Истолкованный в этом духе, т. е. как элегический поэт, Шиллер заметно воздействовал на творчество Жуковского и тем самым на широкий круг последующих произведений русской поэзии.

К переложению «Идеалов» Жуковский возвращался несколько раз, варьируя тему сожаления и уходя все дальше от подлинника — от раннего «Отрывка» (1806) до стихотворения «Мечты» (1812). Последнее носит подзаголовок «Песня», переключающий восприятие русского читателя в сугубо лирическую сферу.

Томление по идеалу, невозможному на земле, — одна из основных тем лирики Жуковского. Подобной же теме погони за идеалом посвящены два однородных по стилю шиллеровских стихотворения — «Томление» (1801) и «Пилигрим» (1802). Они аллегоричны, особенно второе, и повторяют мотив философских элегий — странствие за ускользающей, недостижимой целью. Но «томление» или «стремление» (Sehnsucht) Шиллера было прежде всего борьбой за нравственный идеал Просвещения и отражало мечту о духовной свободе, об элементарной независимости от тягостных условий немецкого феодально-мещанского общества. Идеал Жуковского носил чувствительно-религиозный характер и отодвигался «за пределы гроба».[8] Конечно, это было тоже поэтическое отражение несогласия с реальностью, однако выраженное глуше и с надеждой на то, что все вопросы разрешатся «там».

За «Путешественником» (1809) и «Желанием» (1811), переложениями Жуковского, последовало его оригинальное стихотворение «Пловец» (1812), развивающее ту же тему. Мотив «очарованного Там» появился в «Весеннем чувстве» (1816), «к далекому стремленье» — в отрывке «Невыразимое» (1819), где речь шла уже о поиске божественного начала в природе.

Старинная тема путешествия и плавания как аллегории человеческой жизни получила после «Пловца» особенное распространение в русской поэзии. Но меланхолическая окраска, которую придал теме Жуковский, не удержалась. В «Арионе» Пушкина (1827), в «Пловце» Языкова (1829), в «Парусе» Лермонтова (1832) аллегория вновь обрела вложенный в нее Шиллером смысл активного действия, борьбы с судьбой, а не подчинения ей, как это было у Жуковского.

Однако помимо этой частной темы, отделившейся от шиллеровского первоисточника, образ Шиллера, созданный переводами и переложениями Жуковского, оказался стойким. Причиной этого была законченность и стройность романтического облика Шиллера и высокий авторитет поэзии Жуковского. Не требовались даже большие перемены в тексте, чтобы, например, баллада «Рыцарь Тогенбург», переведенная Жуковским в 1818 году, стала в окружении стихотворений русского поэта не изображением верности и постоянства характера, а литературным символом романтического томления. Подобный же случай «переключения» в иной авторский стиль произошел с балладой «Кубок» (1829). Смысл стихотворения Жуковского едва ли не противоположен основной мысли оригинала, хотя переводчик мастерски передал внешнее содержание баллады Шиллера «Водолаз» (точнее — «Пыряльщик»). Немецкий поэт воспел храбрость, Жуковский с грустью осудил дерзкое поползновение узнать то, чего знать «не дано».

---

[8] См.: Н. Полевой. Очерки русской литературы, ч. I, стр. 113.

lib.pushkinskijdom.ru

Избирательное отношение Жуковского к Шиллеру само по себе свидетельствует, что переводчик видел разницу между собственной и шиллеровской точками зрения на задачи поэзии. Страстность лирики Шиллера, сохранявшаяся в различных формах на всех этапах его творчества, была Жуковскому чужда.

Раннюю шиллеровскую лирику «бури и натиска» ввел в русскую литературу другой поэт — М. Милонов своим переложением стихотворения «Детоубийца». Энергичный стих («слог Милонова неуклончив, сжат и решителен», — писал А. Бестужев),[9] мрачный трагизм содержания, скрывающего в себе социальный протест, — эти черты подлинника, переданные Милоновым, делали его «Мать-убийцу» (1813) прямой предшественницей баллады П. Катенина «Ольга» (1816), знаменитой и бурно обсуждавшейся попытки создать в русской поэзии новый, экспрессивный романтический стиль, отличающийся от стиля Жуковского. Различие интерпретаций поэзии Шиллера у Жуковского и Милонова не было для современников секретом. «Стихи Жуковского не выражают и в половину того, что чувствовал великий немецкий поэт», — говорилось в номере журнала «Благонамеренный», специально посвященном творчеству Милонова.[10]

Социальную активность поэзии Шиллера осознавал не один Милонов. Тот же Катенин перевел сатирическое стихотворение «Тень Шекспира», в котором молодой Шиллер обличал ничтожество мещанского театра во имя принципа гражданственности искусства. Примечательно в этом случае обращение к театральной тематике: пониманию шиллеровского наследия всегда помогал театр. Тем не менее переводы Милонова и Катенина были скорее исключением, чем типичными примерами отношения к лирике Шиллера.

Переводы шиллеровских баллад и подражания Шиллеру создавались в первой половине XIX века почти неизменно «с оглядкой» на Жуковского. Образчиками такого вторичного шиллерианства могут служить баллада М. Загорского «Андромаха» (1824) [11] или стихотворения Н. Грамматина, изданные в 1829 году.

Элегический Шиллер, имя которого можно было бы здесь взять в кавычки — настолько удалилось это явление от своего прототипа, — вливался в поток второразрядного стихотворства 20-х, 30-х и 40-х годов. Все подобные подражания и «переводы» отличались монотонностью стиха (выродившаяся просодия Жуковского), бедностью мысли и банальными метафорами. Эти стихотворения, иногда имевшие отсылки к Шиллеру, но чаще просто подтянутые к средней вульгарно-романтической норме, наводняли русскую периодику последекабрьских лет как в обеих столицах, так и в провинции. Немало «шиллеровщины», например, в казанском издании «Заволжский муравей» (1833). Появлялась она и в петербургских журналах «Сын отечества», «Славянин», в «Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду», в московском альманахе «Северная лира» и «Дамском журнале». Опосредствованные поэзией Жуковского четыре шиллеровского стиля вознпкали подчас в произведениях, авторы которых вовсе не намеревались подражать немецкому поэту.

Великому — предначертанье!
Прекрасному — мгновение одно!

— такой синтаксис элегии Н. Тепловой «На смерть А. С. Пушкина» (1837) в конечном счете имел своим источником гимн «К Радости», но восходил, разумеется, к Жуковскому.[12]

Дело заключалось, однако, не только в деталях. Вся поэтическая система Жуковского, весь его авторский стиль, а значит и переосмысленный Шиллер, как составная часть этого стиля, были унаследованы и огрублены романтической поэзией среднего уровня. Поэтом «не от мира сего», чувствительным и благонамеренно-религиозным представал Шиллер в переложениях В. Любича-Романовича, Л. Мейснера, М. Меркли. «Могущество песнопения», стихотворение, в котором эти романтики видели кредо Шиллера, они истолковывали соответственно своему пониманию. В переводе П. Шкляревского песнопевец

...вечных слово чтит скрижалей.
Земная власть пред ним молчит,
Ни шум забот, ни стон печалей
К бесстрастному не долетит...[13]

Мнимое «бесстрастие» подменило протестующую гордость Шиллера, подобную презрению Пушкина к «суете» мира, враждебного поэзии.

[9] А. А. Бестужев-Марлинский, Сочинения в двух томах, т. 2, Гослитиздат, М., 1958, стр. 533.

[10] «Благонамеренный», 1821, ч. 16, № XXIII—XXIV, стр. 235.

[11] См.: Поэты 1820—1830-х годов, т. I. Изд. 2-е, «Советский писатель», Л., 1972, стр. 454—457 (Библиотека поэта, большая серия).

[12] Там же, стр. 587; см. также комментарий В. Э. Вацуро к этому стихотворению (стр. 770), где указан ближайший источник — элегия Жуковского «На кончину ее величества королевы Виртембергской».

[13] Стихотворения Павла Шкляревского. СПб., 1831, стр. 55.

lib.pushkinskijdom.ru

Лирика вульгарных романтиков получила заслуженную оценку в рецензиях Белинского. «Все мертво, холодно, бездушно, вяло», — писал он об одном из самых плодовитых стихотворцев этого рода — А. Тимофееве.[14] Шиллеровщина Тимофеева уже совершенно оторвалась от своих корней и стала набором избитых штампов. Отголоски немецкого романтизма доходили до этого автора через поэзию Жуковского и вместе с ними — отголоски лирики Шиллера (в стихотворении «Пловец», 1830—1833). Сюжеты шиллеровских баллад Тимофеев воспринимал как повод для романтических эффектов, которые должны потрясать читателя (баллада «Испытание» (1836) на сюжет «Перчатки» и др.).

Так называемая «бенедиктовщина», романтическая поэтика, доведенная до абсурда, не обошла и «русского» Шиллера. Вслед за шиллеровщиной на театре аналогичное явление возникло и в поэзии. Причины его в общем были теми же, что и причины вульгаризации литературных открытий романтизма, хотя театральная шиллеровщина была старше романтизма. Мещанская читательская среда требовала адаптации литературных произведений, приспособления их к своему эстетическому уровню. Как в Германии, так и в России популярность Шиллера сопровождалась непониманием его. Степень непонимания была разной, но вульгарный романтизм, как ни далек он был от творчества Жуковского, грубо докончил начатое этим поэтом «разрушение» Шиллера, оставив от переложений Жуковского с трудом узнаваемые осколки стиля и несколько опошленных мотивов.

«Бенедиктовщина» Тимофеева или Меркли не совпадала с поэтической системой самого В. Бенедиктова. В его сочинениях существовали как бы два Шиллера: один — собственно бенедиктовский, усвоенный вульгарным романтизмом, и другой — Шиллер в переводах, в которых поэт сознательно старался воспроизвести подлинник. Бенедиктов переводил талантливо, хотя и вполне «по Жуковскому», усугубляя сентиментальные черты оригинала. Переводы эти делались большей частью в 40-х и 50-х годах, т. е. уже за пределами романтической эпохи. Более показательны для бенедиктовского восприятия Шиллера годы 1830-е.

Тип отношения Бенедиктова к шиллеровским темам характерен для русского романтического шиллерианства в целом. Шиллер здесь не автор, которого переводят или которому подражают. Шиллер воспринимается как *стиль*, комплекс мотивов. К Шиллеру вела космическая грандиозность, «возвышенность» образов и связанная с этим непременная «философия». Такими, по словам Л. Я. Гинзбург, «ориентированными на Шиллера» стихотворениями были у Бенедиктова «Пир», «Грехопадение», «Тост» (1830-е годы).[15] Философствование принимало форму резиньяции, скорее похожей на романтическую разочарованность («Напрасные жертвы», 1839). Миссия поэта осмысливалась в духе шиллеровщины и перетолкованного на романтический лад Пушкина:

> На торжище мира будь мрачен и дик,
> И ежели хочешь быть чист и велик, —
> До грязного счастья земли не касайся...
>
> «К поэту» (1838) [16]

В лирике Бенедиктова встречаются шиллеровские сюжеты («Чудный конь», 1836; «Пожар», рубеж 1830—1840-х годов). Под влиянием Шиллера четырехстопные хореи представлялись Бенедиктову самой подходящей формой для стихотворений-аллегорий («Пир» и т. п.). Но к нему они перешли непосредственно от Жуковского, так же как и стихи типа «Все мрачное — мраку, а Фебово — Фебу» («Облака», 1836). В том, что Жуковский подлинную поэзию Шиллера «из своей всеемлющей души перелил в доступное нам слово», Бенедиктов не сомневался («Воспоминание», 1850-е годы). Это мнение разделяли и такие мало похожие на Бенедиктова поэты, как М. Дмитриев и Авдотья Глинка, значительно пополнившие в первой половине века русский «корпус» сочинений Шиллера.

На довольно однообразном фоне романтического шиллерианства 1830-х годов выделялись переводы молодого В. Печерина. Филолог-классик, он был скорее мыслителем, чем собственно литератором, и занимался переводами из Шиллера недолго. Но они отличались духом демократизма, бунтарства, который был угадан переводчиком в шиллеровской поэзии. В переводе Печерина «Томление», ставшее, казалось бы, для русских романтиков свидетельством тяготения Шиллера в мистические области, превратилось в «Желание лучшего мира» (1831), проникнутое бодростью и земным оптимизмом. Интонации гимна «К Радости», иронически переосмысленные, сохранились в драматической поэме Печерина «Pot-pourri, или Чего

---

[14] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 80 (ср.: т. I, стр. 200—203).

[15] См.: В. Г. Бенедиктов. Стихотворения. «Советский писатель», Л., 1939, стр. 313 (Библиотека поэта, большая серия).

[16] Там же, стр. 191.

lib.pushkinskijdom.ru

хочешь, того просишь» (1833), напечатанной в «Полярной звезде» А. Герцена в 1861 году.[17]

Вульгарный романтизм не определял собой ни облика русского романтизма, ни всей русской литературы в целом. Рядом с ним существовал не только Жуковский, но и Пушкин, и поэты пушкинского круга, и поверженные, однако непобежденные литераторы-декабристы. Шиллер воспринимался ими по-разному.

Для большинства поэтов, окружавших Пушкина, Шиллер не представлял, по-видимому, важной проблемы. Но мимо него они не могли пройти. Кто-то из круга знакомых Пушкина перевел в 1816 году «Пуншевую песню» Шиллера. Перевод органически включился в поэзию, которую создавали Вяземский, Батюшков, юный Пушкин. Лирика Шиллера была воспринята ими в связи с западноевропейской анакреонтической поэзией, с застольной песней и «легким стихотворством» XVIII века. Если для Жуковского доминирующими чертами шиллеровской лирики оставались темы идеалов и резиньяции, то для Вяземского, Пушкина, Дельвига их заменяли темы гимна «К Радости». Ближе к шиллерианству Жуковского стоял Батюшков с его элегией «Надпись на гробе пастушки» (1810), связанной, возможно, с начальными стихами «Резиньяции». Но и этот поэт гораздо острее Жуковского ощущал социальность произведений Шиллера. От сделанного им переложения «Судьбы Одиссея» (1814) вел путь к будущему пушкинскому «Ариону». Легким и ясным стихом Батюшков впервые перевел отрывок из трагедии Шиллера «Мессинская невеста» (1822). Участник военных событий, он увидел в этом произведении, которое современники плохо понимали, протест против братоубийственной вражды.

В лицейские годы В. Кюхельбекера Шиллер был одним из самых сильных его увлечений. Поэзией Шиллера навеяна собственная ода Кюхельбекера «К радости» (1810-е годы). «Ты был мне все, о бард чудесный», — писал Кюхельбекер в стихотворении «Поэты» (1820). Но в своем отношении к Шиллеру он не мог полностью избежать воздействия интерпретации, предложенной Жуковским:

Ты был мне все, о бард чудесный,
В мучительный, тяжелый час,
Когда я говорил, унылый:
«Летите, дни! вы мне немилы!» [18]

Поэма Кюхельбекера «Кассандра» (1822—1823) темой и метрикой связана с балладой Шиллера на тот же сюжет и с переводом Жуковского. Поэма была посвящена Жуковскому («Тобой впервые стал Поэтом я!») и этим как бы документально подтверждалась его посредническая роль между Шиллером и автором поэмы.

По мере развития общественных взглядов Кюхельбекера Шиллер-элегик вместе со всей линией Жуковского становился ему чуждым. В статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» (1824) Кюхельбекер назвал Шиллера «недозрелым», имея в виду прежде всего образ немецкого поэта, созданный Жуковским и воспринятый через переводы Жуковского. Порицание поэзии Шиллера (автор делал исключение для «Валленштейна») имело в контексте статьи смысл защиты гражданственности литературы. В позднейших драматических опытах ссыльного поэта («Ижорский», «Прокофий Ляпунов») слились традиции театра Шекспира и Шиллера, трагедию которого «Димитрий» он начал переводить.

Рамки статьи не позволяют говорить здесь подробно о Пушкине и его отношении к Шиллеру. Это — особая тема, требующая отдельного исследования. Надо лишь заметить, что это отношение обусловливалось впечатлениями, полученными еще в Лицее. «Вакхическая песня» (1825), поэтика которой сложилась в общем из того же материала, что и поэтика гимна «К Радости» (стихотворение Пушкина так и было названо А. М. Горьким — «великолепный гимн радости»),[19] являлась полной типологической противоположностью всякому романтическому томлению. Над элегией в стиле романтизма Жуковского Пушкин очень тонко пошутил, как известно, в 6-й главе «Евгения Онегина», описывая последний вечер Ленского:

При свечке, Шиллера открыл;
Но мысль одна его объемлет;
В нем сердце грустное не дремлет...

---

[17] О судьбе Печерина, который стал католическим монахом, но не утратил вольнолюбия, см.: М. Гершензон. Жизнь В. С. Печерина. М., 1910; Поэты 1820—1830-х годов, т. II. стр. 453—458.

[18] В. К. Кюхельбекер, Избранные произведения в двух томах, т. I, изд. 2-е, «Советский писатель», М.—Л., 1967, стр. 132 (Библиотека поэта, большая серия).

[19] См.: Временник Пушкинской комиссии, вып. 3. Изд. АН СССР, М.—Л., 1937, стр. 268. О Пушкине и Шиллере см.: З. Розова. Пушкин и «Идеалы» Шиллера. «Slavia», 1937, т. 14, № 3, стр. 376—404; R. Fischer. Schiller und Puschkin. «Wei-

lib.pushkinskijdom.ru

Ленский засыпает на «модном слове *идеал*», т. е. на ключевом слове шиллеровской элегии. Герой Пушкина читал Шиллера вполне «по Жуковскому», как элегического поэта. Но не значат ли цитируемые строки, что для самого автора Шиллер не сводился к элегии?

Тема мужества и стойкости в борьбе против общественного зла была открыта в гимне «К Радости» первым поколением лицеистов. В 1817 году Дельвиг написал «Прощальную песнь воспитанников Царскосельского Лицея». Вдохновляясь шиллеровским гимном и «Певцом во стане русских воинов», он провозгласил «правде — да, неправде — нет» и «в несчастье — гордое терпенье», т. е. дал фактически парафразы стихов из последней строфы «К Радости». Это «гордое терпенье», как синоним гражданского мужества декабристов, возникло затем в послании Пушкина в Сибирь 1827 года. Этический лозунг Шиллера вновь наполнился тем же мужественным оптимизмом и высокой Радостью, которые составляли его первоначальный смысл. Не случайно тема радости прозвучала в ответном послании А. Одоевского («И радостно вздохнут народы!»).

Из поэтов пушкинского ареала, проявлявших интерес к Шиллеру, лишь Н. Языков в своих песнях сумел, пожалуй, избежать влияния Жуковского. Это произошло благодаря его непосредственным связям с немецкой культурой во время студенчества в Дерпте. Немецкая студенческая среда, естественно, ценила в шиллеровском творчестве жизнеутверждающие и бунтарские стороны. Самое внимание к драматургии Шиллера исключало взгляд на поэта как на элегика по преимуществу. Такое «корригирующее» влияние шиллеровского театра можно наблюдать не только у Языкова. Шиллер-драматург стоял на первом месте в обширных переводческих планах А. А. Шишкова, литератора, чье творчество доброжелательно оценивалось Пушкиным. Переводы произведений Шиллера заняли два первых тома «Избранного немецкого театра» А. Шишкова (1831).

Оригинальными чертами отличалось восприятие поэзии Шиллера в лирике И. Козлова. Этот автор, связанный как с поэтикой Пушкина, так и с Жуковским, внес в свои переводы стихотворений немецкого поэта («К Эмме», отрывок из «Резиньяции», 1830-е годы) много личного чувства: он справедливо видел в шиллеровской лирике исповедь мученика и подвижника.

Эпоха, наступившая после поражения восстания на Сенатской площади, не способствовала развитию той линии русского шиллерианства, которая противостояла интерпретациям Жуковского и его эпигонов. Тем не менее в самом лагере романтических поэтов последекабрьской поры появились новые точки зрения на Шиллера.

Участники журнала «Московский вестник», недавние члены Общества любомудрия, воспринимали Шиллера как проповедника высоких нравственных принципов. Усиленное внимание передовой части русского общества к вопросам общественного поведения и к миссии личности в эту эпоху идейных исканий было естественным. Этический пафос Шиллера нашел в любомудрии благоприятную почву.

Среди поэтов-любомудров сильное тяготение к Шиллеру испытывал С. Шевырев. Переложения шиллеровской лирики в «Московском вестнике» принадлежали не ему одному, однако именно он усмотрел в философских стихотворениях Шиллера тенденции, близкие создававшейся русской «поэзии мысли». Для любомудров Шиллер был поэтом-философом.[20]

Как поэт, Шевырев сформировался под воздействием Жуковского, и первые его попытки переводить Шиллера были связаны с опытом Жуковского. Но в этих подражаниях и ранних переводах появились черты, не свойственные линии Жуковского. Поэт искал способы воспроизведения в русском стихе напряжения мысли и ораторского пафоса Шиллера. Умея писать «гладко», владея стилем и рифмой, Шевырев пробовал, однако, в переводах из Шиллера прибегать к намеренно затрудненному, утяжеленному «славянизмами» одическому слогу.[21] Таким способом он пытался создать эквивалент шиллеровского стиха, тоже часто затрудненного, перегруженного мыслью, хотя и не столь выспреннего, каким делал его перевод Шевырева («Четыре века», «Беспредельность» — 1827). Впрочем, как это видно по программной статье «Московского вестника», написанной Шевыревым, переводчик интерпретировал философскую поэзию Шиллера в духе учения Шеллинга, сужая ее смысл, выпячивая теистический элемент, который ее совсем не исчерпывал. В философских стихотворениях Шевырева «Сила духа» (1825), «Глагол природы» (1825), «Мудрость» (1828) можно найти реминисценции из лирики немецкого поэта, но в целом содержание этих стихотворений соотносится разве лишь с отдельными мыслями из гимна «К Радости», «Идеалов» или «Художников», ото-

---

marer Beiträge», 1960, № 3, S. 603—611; E. Kostka. Pushkin's debt to Schiller. «Rivista di letterature moderne e comparate», 1967, vol. 20, № 2, pp. 85—100.

[20] См.: Л. Я. Гинзбург. О лирике. Изд. 2-е, доп., «Советский писатель», Л., 1974, стр. 53.

[21] См. вступительную статью Л. Я. Гинзбург в кн.: Поэты 1820—1830-х годов, т. I, стр. 41—42.

lib.pushkinskijdom.ru

рванными от остального текста. Главным у Шиллера казался любомудрам пафос мысли, которая облетает, охватывает весь мир.

Много лет спустя, давно покончив с либеральными настроениями молодости, Шевырев вспоминал Шиллера как олицетворение смелого, незакосневшего духа. и это была, возможно, горькая оценка собственного жизненного пути:

Блажен, кто Шиллера любил,
Кто с ним провел младые годы,
И жизни пир весенний посвятил
Певцу мечты и пламенной свободы! [22]

В поэзии других любомудров Шиллер не оставил глубокого следа. Ведущие участники кружка Д. Веневитинов и В. Одоевский брались переводить его, но не занимались им долго. Немного переводили, — правда, не поэзию — М. Погодин и А. Хомяков, один из будущих поэтов славянофильства. «Немецкая школа», как назвал Пушкин кружок авторов «Московского вестника», подходила к немецкой поэзии избирательно и принимала Шиллера далеко не всего.

Философский пафос, «мыслию зардевшееся слово» [23] — это, как известно, также и отличительная черта лирики Ф. Тютчева, связанной с идеями любомудров. Эта черта не определяла полностью его поэзию даже и в ранние годы. Но там, где она появляется, ее часто сопровождают шиллеровские реминисценции. В одическом стихотворении «Урания» (около 1820 года), написанном в бытность Тютчева студентом Московского университета, к Шиллеру ведет основной мотив — полет мысли над вселенной, и образ Урании.[24] Однако мотивы Шиллера были переведены молодым поэтом в иную стилистическую среду. Ученическое стихотворение Тютчева обнаруживает ту же тенденцию соединять философскую лирику Шиллера и русскую оду, что и поэзия Шевырева. Стремление к архаизации слога проявилось в тютчевском переводе «Гектора и Андромахи» (около 1822 года), в позднем переводе «Торжества победителей» («Поминки», 1850—1851).

Передача мировосприятия Шиллера занимала Тютчева так же мало, как и любомудров. Правда, перевод «Песнь Радости», сделанный Тютчевым в Мюнхене в 1823 году, остается одним из самых талантливых и верных переложений гимна Шиллера. Одическая торжественность и редкая для шиллеровской поэзии просодическая легкость, напевность оригинала отвечали стилистическим наклонностям русского поэта. Но и текст перевода, и сопровождающее его стихотворное послание «Друзьям» показывают, что переводчик разработал лишь абстрактно-философскую сторону гимна, т. е. прочел его так, как читали тогда Шиллера те, кого перестала удовлетворять интерпретация Жуковского.

Собственная поэзия Тютчева в гораздо большей степени, чем поэзия Шиллера, обращена к личности и миру ее чувств. Шиллер, каким воспринимал его русский поэт, мог дать ему немногое. Шиллеровские мотивы улавливаются в философской лирике Тютчева, особенно там, где возникает тема космоса — в стихотворениях «Последний катаклизм», «Видение» (1829). Но переосмысление темы настолько значительно, что приходится говорить о более зыбких отношениях, чем зависимость или даже влияние (в обычном значении этих терминов). Едва ли Тютчев в момент творчества осознавал свою связь с Шиллером.

Живая колесница мирозданья
Открыто катится в святилище небес

— этот образ подобен началу гимна «К Радости» и картинам движения вселенной в таких стихотворениях Шиллера, как «Величие мира» или «Жалоба Цереры». Но у Шиллера эти картины физически реальны, несмотря на их философскую символику. Для Тютчева важнее таинственная одухотворенность жизни вселенной и трудноуловимая связь этой жизни с глубинами жизни личности. Характерен в «Видении» Тютчева и рожденный романтической традицией ночной пейзаж, не свойственный зрелой поэзии Шиллера.

Отношение подобных отзвуков шиллеровской лирики к их первоисточнику можно определить как мимолетную, так сказать, *спорадическую* связь. Такая связь возникает в известной мере стихийно и на первый взгляд объясняется конкретными, частными стилистическими задачами, которые решает автор. Ее порождают литературные впечатления, ранее отложившиеся в сознании. Тем не менее и этот тип связи управляется глубинными и мало еще изученными закономерностями творчества и литературной традиции.

---

[22] С. П. Шевырев. Стихотворения. «Советский писатель», Л., 1939, стр. 192 (Библиотека поэта, большая серия).

[23] Там же, стр. 146.

[24] См.: К. Пигарев. Жизнь и творчество Тютчева. Изд. АН СССР, М., 1962, стр. 34.

lib.pushkinskijdom.ru

Такова же спорадически возникающая перекличка с Шиллером при появлении в поздней лирике Тютчева мотива дыма, «дымного столпа». Этот мотив то сближается с концовкой «Торжества победителей» («Как дымный столп светлеет в вышине!», «Русской женщине» — 1848—1849), то уходит к роману Тургенева (стихотворение «Дым», 1867).

Опыт литераторов пушкинского круга и любомудров, внесших дополнительные и существенные черты в образ «русского» Шиллера, был принят во внимание младшим поколением поэтов, наследников передовых литературных взглядов деятелей 1820-х годов.

Этический пафос шиллеровской лирики привлекал Н. Станкевича и участников его московского кружка. В стихах этого талантливого юноши отзвуки «Резиньяции» и «Идеалов» приобретали смысл размышлений о нравственном выборе, сопутствовали идее «самозабвения для других»[25] (стихотворения «Два пути» (1832), «Две жизни» (1834)). В отличие от своих друзей-поэтов К. Аксакова, И. Клюшникова и В. Красова, в отличие от Белинского, Станкевич пришел к поэзии Шиллера не через театр и переложения Жуковского, а через философию истории и этику. Особенность Станкевича заключалась в том, что в период споров о преимуществах Гете перед Шиллером он отдавал предпочтение второму именно за ту цельность, которую другие находили у Гете. Суть этой цельности Станкевич видел в гражданской непримиримости поэта. «У Шиллера в голове „разумная действительность“, — писал он Т. Грановскому в 1838 году, — прямые человеческие требования, без особенного уважения и внимания к натуральной действительности — следствие его духовно-философских (не натуро-философских) и исторических занятий; его задача яснее и проще, он цельно решает ее». Заметим, что ту же «целость чувства» Станкевич находил и у Пушкина.[26] Стихотворение Станкевича «Подвиг жизни» (1833) было написано как бы в ответ на распространившиеся в поэзии романтическое «томление» и «мечты», составило поэтический комментарий к шиллеровским «Идеалам», сделанный от лица нового поколения. Не порывая ни с шеллингианством, ни со стилистикой Жуковского, автор трактовал жизнь личности как деяние — в традициях русской гражданской поэзии 1820-х годов и по Шиллеру:

Себе всегда пред всеми верен,
Иди, люби и не страшись!
Пускай твой путь земной измерен —
С непогибающим дружись![27]

Ближе к Жуковскому в своем понимании Шиллера стоял К. Аксаков, участник кружка Станкевича и в будущем славянофил:

Давно Германия манила
Воображение мое,
Жуковский лирою унылой
Напел мне на душу ее.
. . . . . .
Там пел он, мой поэт любимый,
Там в первый раз ему предстал
Прелестный Тэклы идеал
И Валленштейн непостижимый.

«Путь» (1835)[28]

Вариации на тему шиллеровской Тэклы составили у К. Аксакова целый стихотворный цикл. Но представление о «непостижимости» характера Валленштейна отражает здесь, вероятно, споры, которые велись в кружке Станкевича вокруг драматической трилогии Шиллера. Главная ее фигура не укладывалась в рамки романтической эстетики. Уже одно то, что молодой поэт заметил это, предполагало в будущем перемену его отношения к романтическому шиллерианству.

Действительно, переводы из Шиллера, сделанные К. Аксаковым в конце 1830-х годов, свидетельствовали об отходе его от принципа вольного переложения. Переводчик стремился добиться построчной верности оригиналу — несомненная реакция на метод Жуковского. Но одновременно К. Аксаков впал в другую крайность: воспринимая Шиллера как поэта мысли, он лишал его поэзию эмоционального элемента. В переводах Аксакова она приобрела несвойственную ей рационалистическую сухость. Поэзия четких мыслей и отточенной формы — поэзия зрелого Гете — оказалась доступнее переводческому дару К. Аксакова. Наступило охлаждение к Шиллеру, совпавшее с позицией Белинского, который на рубеже 20-х и 30-х годов недооценивал немецкого поэта, — разумеется, в романтической интер-

[25] См.: Переписка Н. В. Станкевича. 1830—1840. М., 1914, стр. 366.

[26] Там же, стр. 472, 473. «Разумная действительность» понимается здесь в смысле прямо противоположном тому, который вкладывался тогда же в этот термин гегельянства Белинским. «Натуральная» общественная действительность являлась, с точки зрения Станкевича, неразумной.

[27] Поэты кружка Н. В. Станкевича. «Советский писатель», М.—Л., 1964, стр. 118 (Библиотека поэта, большая серия).

[28] Там же, стр. 312.

lib.pushkinskijdom.ru

претации. «Он давно уже стал выходить из призрачного мира Гофмана и Шиллера и... особенно обязан этому здоровой и нормальной поэзии Гете», — писал Белинский о К. Аксакове в 1839 году, в период так называемого «примирения с действительностью».[29]

В творчестве Н. Сатина, поэта, принадлежавшего к кругу друзей А. Герцена, можно наблюдать тот же процесс постепенного, хотя и не дошедшего до конца высвобождения из-под власти поэтики Жуковского. Портрет Сатина в раннем наброске Герцена «‹О себе›» (1838) — это портрет юноши с обликом Ленского, «с длинными волосами и прелестным лицом à la Schiller».[30] Портрет выдержан в стиле русского романтического шиллерианства, причем лишен и тени иронии. Поэма Сатина «Раскаяние поэта» (1835) называлась первоначально «Resignation» и продолжала тему этого стихотворения Шиллера. Но в поэме наметилось движение от стереотипного образа поэта-«странника на земле» к поэту, жертвующему «эгоизмом» во имя человечества, т. е. началась эволюция от шиллерианства Жуковского к точке зрения Станкевича и Герцена.

Иным образом была связана с Шиллером поэзия Н. Огарева. Порывая с романтизмом решительнее, чем большинство его сверстников, Огарев в своем отношении к немецкому поэту остался в пределах романтической традиции. Элегические мотивы Шиллера, распространенные в русской лирике, встречаем в стихотворении Огарева «Друзьям» («Мы в жизнь вошли с прекрасным упованьем», 1840—1841). Представление о шиллеровской поэзии как мире юношеских надежд и разочарований, созданное Жуковским и поддержанное в читательском восприятии фигурой Ленского, отразилось в поэме Огарева «Юмор» (1840—1841). Юность, проведенную героем в деревне, сопровождали «и Текла Шиллера, и сны, и луч задумчивой луны».[31]

Но шиллеровские реминисценции включались в новую, не-романтическую стилистику поэзии Огарева, наполненной страстью общественной борьбы. Из «Евгения Онегина» в поэму «Юмор» элегические мотивы перешли вместе с иронией, окрашивавшей их там. У Огарева, как и у Пушкина, эта ирония не отрицала полностью мир Ленского, она означала лишь прощание с ним как с пройденным этапом духовной жизни и литературных вкусов современников. «Шиллер для меня был всем, — вспоминал Огарев, — моей философией, моей гражданственностью, моей поэзией».[32] Известно, какую важную роль сыграл Шиллер в истории нравственного становления Герцена и Огарева и в истории их дружбы. И все же это был романтический Шиллер, поэт юности, звавший к «великой... еще неясной цели».[33] По мере укрепления революционно-демократических убеждений Огарева увлечение Шиллером сменилось острым интересом к поэзии Г. Гейне.

Отношение Лермонтова к Шиллеру в принципе напоминает отношение Огарева, Станкевича, Сатина — молодых московских поэтов одного с ним, «последекабрьского» поколения. Подобно им, Лермонтов, не отвергая романтическое шиллерианство Жуковского, исподволь пересматривал его и стремился определить собственную позицию.

Бунтарство ранней драматургии Шиллера Лермонтов хорошо ощущал, так как оно было родственно его настроениям. Пьесы Шиллера послужили для него также школой создания сценических характеров и ситуаций.[34] Они же определили и общее представление о творчестве немецкого поэта, сложившееся у Лермонтова, хотя это представление было осложнено другими сильными литературными впечатлениями. Среди них большую роль играла поэзия Байрона, бунтующий романтизм которого был созвучен шиллеровской драматургии.

Наследие Лермонтова воспринималось иногда как хаос «заимствований» и «влияний», в которых грозила совершенно исчезнуть индивидуальность поэта. В этом состояла слабость старой компаративистской методологии, рассматривавшей влияние с внешней, механистической точки зрения. Но в этом проявлялось и искаженное отражение подлинной особенности лермонтовского стиля: в нем очень велико значение *сходства*, «привязанности» к предшествующей и современной поэзии. Правда, сходство у Лермонтова не есть эпигонское подражание. Подобно поэзии Жуковского или Тютчева, лермонтовская поэзия вобрала в себя отечественные и иностранные традиции, подчиняя их своим идеям и своим эстетическим требова-

---

[29] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. XI, стр. 366.

[30] А. И. Герцен, Полное собрание сочинений в тридцати томах, т. I, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 172.

[31] Н. П. Огарев, Избранные произведения в двух томах, т. II, Гослитиздат, М., 1956, стр. 55.

[32] Там же, стр. 408.

[33] Там же, стр. 416.

[34] Об отношении Лермонтова к театру Шиллера см.: Б. М. Эйхенбаум. Статьи о Лермонтове. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 62—68; А. В. Федоров. Лермонтов и литература его времени. Изд. «Художественная литература», Л., 1967, стр. 286—311.

lib.pushkinskijdom.ru

ниям — будь то переложение целого произведения или же спорадически возникающие реминисценции.

В период наибольшего увлечения Шиллером, в 1829 году, Лермонтов создал несколько вольных переводов из его лирики. Стихотворения «К Нине» («К Эмме» Шиллера), «Встреча», «Баллада» (контаминация мотивов «Водолаза» и «Перчатки») посвящены глубоко волновавшей Лермонтова трагической теме непонимания, разделяющего людей. Эта тема была, конечно, и у Шиллера — в «Коварстве и любви», в «Дон Карлосе». Но в переложениях Лермонтова она выступила на первый план, стала главной чертой в шиллерианстве русского поэта. Русский романтизм не знал такого «томления» по Человеку, какое нашел у Шиллера Лермонтов.

Для лермонтовских переводов из Шиллера характерно заострение конфликта, путем ли отбрасывания смягчающих столкновение деталей («Встреча») или же нарочитым введением элементов разговорного стиля и вульгаризмов, сразу нарушающих привычную «норму» поэтического шиллерианства («К Нине» и особенно дистих «К*» с возгласом «На кой мне черт душа твоя!»).[35] Сделанный Лермонтовым перевод «Перчатки» примечателен не только как одна из первых попыток передачи немецкого акцентного стиха, но и страстно заинтересованным отношением к изображенной коллизии: это была его, лермонтовская тема непонятой любви и неоцененной самоотверженности.

Шиллеровских реминисценций в поэзии Лермонтова сравнительно немного. Более внимательно поэт занимался, по-видимому, его драматургией, нежели лирикой. Но стихи Шиллера все-таки «западали в память». Об отдаленной генетической связи «Паруса»» с поэзией Шиллера уже говорилось. Можно указать еще на один случай сходства. Стихотворение Лермонтова «Тучи» (1840) перекликается с частью монолога Марии Стюарт из 1-го явления III действия трагедии Шиллера не только темой или ритмом. Оно развивает и усложняет «заданную» Шиллером мысль о контрасте между несвободным человеком и природой. Трагическая судьба шотландской королевы помогает глубже почувствовать содержание «Туч». Однако стихотворение понятно и в том случае, если не обращаться к этому предшествовавшему ему произведению. Связь с Шиллером носит здесь как бы необязательный, спорадический характер. И все же она не случайна — это видно из всего, что мы знаем об отношении Лермонтова к Шиллеру: «сходство между литературными произведениями, вообще говоря, лишь в редких случаях может быть обусловлено случайными совпадениями».[36]

Сравнительно короткий отрезок времени, два с небольшим десятка лет, показывает нам такое разнообразие оценок поэзии Шиллера в России, какого не знал, по-видимому, больше никто из зарубежных поэтов. Исследуемый период может служить своего рода «моделью» русского восприятия Шиллера; эта эпоха господства поэзии в русской литературе оказала влияние на весь XIX и даже на XX век во всем, что касается освоения шиллеровского наследия. Действительно, в последующие годы (не исключая и нашего времени) образ Шиллера-поэта определялся все той же «доминантой» — переложениями Жуковского. Узнавая Шиллера как поэта-борца и гражданина, русский читатель не отказывался от интерпретаций, принадлежавших Жуковскому, так как Жуковский сумел, как никто другой, передать средствами русского стиха собственно лирический элемент поэзии Шиллера. Оценки современников и потомков, расходившиеся с точкой зрения Жуковского, оказывались в конечном счете лишь восполнением ее, создавая живой в своих противоречиях и развивающийся образ «русского» Шиллера.

---

[35] О переводах Лермонтова из Шиллера см.: А. В. Федоров. Лермонтов и литература его времени, стр. 234—243.

[36] М. П. Алексеев. Державин и сонеты Шекспира. В кн.: XVIII век, сб. 10. Изд. «Наука», Л., 1975, стр. 228.

lib.pushkinskijdom.ru

Н. М. МИХАЙЛОВСКАЯ

К ИСТОРИИ ОДНОЙ ЗАПИСИ Вл. Ф. ОДОЕВСКОГО

(ИЗ АРХИВНЫХ МАТЕРИАЛОВ)

В архиве Вл. Ф. Одоевского есть запись о декабристах, сделанная его рукой: «Каждая степень образования, развития, даже силы государственной, требует соответственный себе цикл государственных учреждений. С каждым шагом вперед ему нужно больше простора, больше воли и проч. Представьте — нечего. Был ли этот заговор своевременен. В нем участвовали представители всего — талантливого, образованного, знатного, благородного, блестящего в России — им не удалось, но успех не был безусловно невозможен. Вместо брани не лучше ли обратиться к тогдашним событиям с серьезной и покойной мыслию и постараться понять их смысл».[1] До последнего времени считалось, что эта характеристика деятельности декабристов принадлежит Одоевскому; так, Е. Хин пишет: «Факты говорят, что писатель (т. е. Вл. Одоевский, — *Н. М.*) был близок к движению, разделяя взгляды декабристов о крепостном праве, о роли России и русского национального искусства и, может быть, был посвящен в тайну заговора... На страницах своего дневника Одоевский оставил нам свои трагические раздумья над прошедшими событиями. „Был ли этот заговор своевременен", — спрашивает он и отвечал: „В нем участвовали представители всего — талаптливого, образованного, знатного, благородного, блестящего в России — им не удалось, но успех не был безусловно невозможен. Вместо брани не лучше ли обратиться к тогдашним событиям с серьезной и покойной мыслию и постараться понять их смысл"».[2]

Новейший исследователь творчества Одоевского Е. А. Маймин пишет о том, что Вл. Одоевский «в записках своих, не предназначенных к печати, так отзовется о движении декабристов: „В нем участвовали представители всего талантливого, образованного, знатного"» и т. д. до слов: «постараться понять их смысл».[3] Е. Маймин приводит лишь часть записи Одоевского, заимствуя ее из книги П. Сакулина. П. Сакулин писал: «Размышления постепенно привели В. Ф. Одоевского к широкому историческому взгляду на движение декабристов. Так, по крайней мере, можно, по нашему мнению, истолковать следующие отрывочные записи Одоевского, относящиеся, вероятно, уже к 30—40-м годам: „Каждая степень образования, развития, даже силы государственной, требует соответственный себе цикл государственных учреждений. С каждым шагом вперед ему нужно больше простора, больше воли и проч. Представьте — нечего. Был ли этот заговор своевременен"» и т. д. до слов: «постараться понять их смысл».[4] Частично или полностью эту запись Одоевского о декабристах в своих работах приводят и другие исследователи творчества этого писателя.

Нам удалось установить, что высказывание о декабристах принадлежит не Вл. Одоевскому, а А. И. Герцену. Оно содержится в его «Письме к императору Александру II (по поводу книги барона Корфа)», написанном 10 августа 1857 года.[5] Приводим из «Письма» те фразы, которые выписывал Одоевский, в той последовательности, в какой они даны у Герцена: «Вместо брани не лучше ли обратиться к тогдашним событиям с серьезной и покойной мыслию и постараться понять их смысл?..» (XIII, 35). «Каждая степень образования, развития, даже силы государственной, требует соответственный себе цикл государственных учреждений. С каждым шагом вперед ему нужно больше простора, больше воли...» (XIII, 37—38). «Был ли этот заговор своевременен... В нем участвовали представители всего талантливого, образованного, знатного, благородного, блестящего в России...» (XIII, 42). «Им не удалось... но успех не был безусловно невозможен» (XIII, 43—44).

История «Письма» Герцена, подробно изложенная в комментариях к нему (XIII, 503—506; 514—516), кратко сводится к следующему. В 1857 году вышла книга барона М. А. Корфа «Восшествие на престол императора Николая I», представлявшая собой чудовищное искажение исторических событий, связанных с де-

---

[1] Рукописный отдел Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, архив В. Ф. Одоевского, № 539, оп. 1, переплет 20, л. 68 (далее ссылки на этот архив приводятся в тексте).

[2] Е. Ю. Хин. В. Ф. Одоевский. В кн.: В. Ф. Одоевский. Повести и рассказы. Гослитиздат, М., 1959, стр. 13.

[3] Е. А. Маймин. Владимир Одоевский и его роман «Русские ночи». В кн.: Вл. Одоевский. Русские ночи. Изд. «Наука», Л., 1975, стр. 249—250.

[4] П. Н. Сакулин. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский, т. 1, ч. 1. М., 1913, стр. 308.

[5] А. И. Герцен, Полное собрание сочинений в тридцати томах, т. XIII, Изд. АН СССР, М., 1958, стр. 35—46 (в дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте).

lib.pushkinskijdom.ru

кабристским движением и царствованием Николая I. Справедливое возмущение книгой прогрессивно мыслящих читателей нашло яркое выражение в выступлении Герцена, открыто заклеймившего царское правительство в «Письме к императору Александру II». Опубликованное в «Колоколе» 8 ноября 1857 года, «Письмо» это стало известно в Петербурге: его читали Александр II, барон Корф (дважды писавший возражения Герцену, но так и не пославший их ему), высокопоставленные чиновники. Вл. Одоевский, близко стоявший к правительственным кругам, служивший в подчинении у Корфа (последний являлся директором императорской публичной библиотеки, а Одоевский — его помощником), безусловно, был знаком с «Письмом» Герцена. Более того, выписка, сделанная Одоевским из этого «Письма», позволяет прийти к некоторым выводам. Запись Одоевского свидетельствует о том, что судьба декабристов действительно глубоко волновала писателя. Чувство причастности к делам и помыслам, особенно же к просветительской программе декабристов, утверждавшей необходимость развития в России наук, просвещения, искусств и т. д., не оставляло Одоевского на всем протяжении его жизни. Не случайно сосланный в Курган В. К. Кюхельбекер (с которым Вл. Одоевский в 20-е годы издавал альманах «Мнемозину») писал ему в 1845 году: «Ты *наш*: тебе и Грибоедов, и Пушкин, и я завещали все наше лучшее; ты перед потомством и отечеством представитель нашего времени, нашего *бескорыстного* стремления к художественной красоте и к истине безусловной. Будь счастливее нас!»[6] Эстетические позиции Одоевского также были близки декабристским.[7]

Одоевский не просто читал «Письмо» Герцена, но выбирал из него те суждения, которые отвечали его внутреннему состоянию, вызывали его сочувствие. А потому и фразы, разбросанные в разных местах герценовского послания Александру II, были соединены Одоевским в стройный период, в котором как бы слышатся ответы на поставленные вопросы (именно так это представила себе Е. Хин). Компонируя герценовские фразы, Одоевский строил своеобразную речь в защиту декабристов, речь, последовательно развивающую главнейшие мысли: был ли заговор своевременным? Ведь в нем участвовали лучшие люди России? Заговор мог и успешно завершиться! Поэтому и необходим серьезный подход, объективный анализ происшедшего. Весьма знаменательно, что через 5 листов после выписанного текста из «Письма» Герцена Одоевский делает такую запись: «Они говорили народу, но не с народом» (пер. 20, л. 73). Есть все основания считать, что эта фраза относится к декабристам и навеяна тем же «Письмом» Герцена. Герцен писал Александру II, что декабристы «открыто построились на площади, как бы испытывая, с ними ли общественное мнение, с ними ли массы. *Они не были с ними*, и судьба их была решена» (XIII, 44). Примечательно, что Одоевский уже не выписывал, а осмыслив, писал самостоятельно, но Герцен помог ему понять причину трагической судьбы друзей и близких.

Мысли Герцена выписывались Одоевским не с целью возражения против них: они выписаны на отдельном листе, без комментариев и примечаний. В архиве Одоевского немало примеров тому, что если он собирался возражать своему оппоненту (либо автору книги, статьи), то непременно, выписывая цитаты из источника, тут же помещал возражения на них. В случае с текстом Герцена ничего подобного нет.

Письмо Герцена позволяет установить дату записи Одоевского — 1857 год (хронологические указания в архивных материалах Одоевского чрезвычайно редки, что составляет немалую трудность для исследователя) и опровергнуть дату, предложенную П. Сакулиным — 30—40-е годы, — как ошибочную.

Герцен и Одоевский — представители различных политических ориентаций. Однако исследователи отмечали «влияние многих идей Одоевского на первые сочинения Искандера»,[8] указывали на «сближение» «Записок доктора Крупова» с «Русскими ночами».[9] Известно также признание самого Герцена о влиянии на него повести Одоевского «Себастиян Бах».[10] Оправдание Герценом декабристов перед судом истории не могло не вызвать сочувствия Одоевского. Нельзя не учитывать и другого. Известный либерализм, проявленный Герценом в «Письме к Александру II» (вера в реформы, утверждение, что преобразовательные планы дека-

---

[6] Отчет императорской публичной библиотеки за 1893 год. Приложение. СПб, 1896, стр. 71.

[7] См.: М. В. Нечкина. Грибоедов и декабристы. Изд. АН СССР, М.—Л., 1951; В. Я. Струминский. В. Ф. Одоевский и его педагогические идеи. В кн.: В. Ф. Одоевский. Избранные педагогические сочинения. Учпедгиз, М., 1955; Е. Ю. Хин. В. Ф. Одоевский, и др.

[8] А. М. Скабичевский, Сочинения в двух томах, т. I, СПб., 1890, стлб. 344.

[9] Ч. Ветринский. В сороковых годах. М., 1899, стр. 304.

[10] Письмо к Н. Х. Кетчеру 1835 года: «Читал ли ты в „М‹осковском› наблюдателе“ статью „Себастиан Бах“? Что за прелесть. Она сильно подействовала на меня» (XXI, 60).

lib.pushkinskijdom.ru

бристов не носили революционного характера, а даже совпадали с намерениями Александра I и Александра II, вера в гуманность царя: «Государь, у вас человеческое сердце... Вера в вас сохранилась... и т. д.» (XIII, 45)), оказался в какой-то мере созвучным либерализму Одоевского. Критика крепостного рабства, надежды на реформы, идущие от правительства, вера в добрые намерения царя, апелляция к его человечности характеризуют идейные позиции Одоевского 50—60-х годов.

В «Письме» Герцена, очень богатом историческими аналогиями, блестящими характеристиками эпох — прошлой и настоящей, — смелым обличением царской династии, дворцовых интриг, ложившихся тяжким грузом на народ, «Письме», полном революционного пафоса, Одоевского привлекли лишь просветительские идеи. Конспектируя «Письмо» Герцена, Одоевский, в силу своей политической ограниченности, не мог принять и разделить его революционные устремления. Одоевскому ближе всего оказались те положения «Письма», в которых осуждалось невежество, темнота, отсутствие развитых форм культуры, просвещения, науки в России как следствие векового рабства, в котором пребывал русский народ. Эти идеи были особенно дороги Одоевскому — писателю-просветителю, бесконечно верящему в силу прогресса науки, просвещения, пропагандировавшему и то и другое всеми доступными ему средствами (о чем свидетельствует его публицистическая, художественная и общественная деятельность). Вот почему выписки из «Письма» Герцена он начинает со слов: «Каждая степень образования, развития, даже силы государственной, требует соответственный себе цикл государственных учреждений. С каждым шагом вперед ему нужно больше простора, больше воли и проч...» Позже, в 60-е годы, в своей записной книжке Одоевский писал: «...надобно вывести те философские мысли, которые открыл я после долгих опытов и страданий: у народа нет книг — у нас нет своей музыки, своей архитектуры; медицина в целой Европе еще в детстве... надобно двигать вперед науку, надобно выкачивать из-под праха веков ее сокровища» (пер. 95, л. 72). «Не понимаю жизни без науки, как не понимаю науки без приложения к жизни» (пер. 22, л. 213).

Как уже отмечалось, Одоевский, делая выписки из «Письма» Герцена, не сопровождал их комментариями. Причина кроется в том, что многие актуальные проблемы эпохи, нашедшие отражение в рукописном наследии Одоевского, рассматривались им в русле «Письма» Герцена. Так, например, в этом документе Герцен говорит об исторической закономерности западного развития России со времен Петра I, который «рыхлую Русь... суровой рукой стянул в сильное европейское государство; косневшему в своем отчуждении народу... привил брожение западной гражданственности... Вступив в западное образование, Россия должна была идти тем же путем» (XIII, 37—38). Одоевский также прочно стоял на позициях европеизации России. В своих многочисленных статьях и заметках (большей частью не опубликованных в печати) он ориентировал русское общество на развитие науки, культуры, просвещения по лучшим образцам Запада. Его просветительские устремления ярко проявились в полемике со славянофилами, критикуя которых Одоевский писал о том, что они хотят «остановить семя, посаженное Петром I-м» (пер. 55, л. 19). Высоко оценивая заслуги Петра I, давшего русскому народу науку, просвещавшего его, Одоевский в статье «Элементы народные» писал: «Обвиняют Петра I в том, что он привил России просвещение, которое остановило развитие какого-то собственно русского просвещения... если бы характер русского духа не соответствовал Петрову просвещению, оно бы не привилось в России» (пер. 55, л. 94). «Национальный характер, — подчеркивал Одоевский, — развивается просвещением — вот, вероятно, мысль, которую имел Петр Великий — без просвещения нет характера» (пер. 53, л. 79).

Восстание декабристов Герцен непосредственно связывает с развитием передовой русской мысли, культуры, со всем ходом исторического прогресса как следствия петровских преобразований. «Мы считаем царствование Александра I и 14 декабря, — пишет он в «Письме», — строгими, прямыми последствиями, крайними звеньями петровского периода, того периода, в котором Россия развивалась под влиянием западной государственной идеи» (XIII, 44). Не одобряя революционных идей декабристов, являясь сторонником либерально-реформистских преобразований, Одоевский принял у декабристов одну сторону их программы — просветительство. В «Письме» Герцена Одоевский нашел указания именно на это направление в деятельности декабристов. Герцен пишет о тщетных усилиях декабристов мирным путем изменить жизнь: «Побившись бесполезно с юношеской идеей облагородить наши суды, основанные на взятках, нашу полицию, основанную на кулаке, при удушливой цензуре, при невежестве первых трех классов, при безответственности власти, этим людям приходилось сложить руки с отчаянием или, благословясь, начать самим красть и сечь?..» (XIII, 42). Тайное общество, замечает Герцен, «сначала имело целью раскрывать злоупотребления, противодействовать им, преследовать кражу и лихоимство, защищать слабых от чиновников, крепостных от помещичьего варварства, солдат от варварства их начальников» (XIII, 41).

Уповая на просвещенного царя, искренне веря в силу и могущество просвещения, способного, по его мнению, исцелить больное общество и вывести страну на широкую арену европейской культуры, Одоевский должен был с сочувствием

lib.pushkinskijdom.ru

отнестись и к такой мысли Герцена, высказанной в «Письме»: «Император Николай увидел, что с образованием больше идти нельзя, не утратив долю деспотического произвола, и отрекся от него, т. е. не от деспотизма, а от образования» (XIII, 44). До конца своих дней Одоевский верил в плодотворность и перспективность для России реформистско-просветительского пути, чему подтверждением является вся его деятельность.

Выписывая из «Письма» Герцена слова о декабристах — «представителях всего талантливого, образованного, знатного, благородного, блестящего в России», — Одоевский уже тем самым разделял мысль Герцена о том, что декабристы не были «гнусными развратниками, буйными безумцами, негодяями», которые «взялись за оружие из буйства, из желания грабежа, богатства, знатности... как их представляют официальные органы» (XIII, 36). Поэтому Одоевский и записывает в свою тетрадь вслед за Герценом: «Вместо брани не лучше ли обратиться к тогдашним событиям с серьезной и покойной мыслию и постараться понять их смысл».

При всей умеренности своих политических взглядов Одоевский был далек от идеализации жизни современного ему общества. «При нынешнем несовершенном состоянии общества, — писал он, — совершенное достижение цели жизни невозможно; оттого беспрестанная борьба между природною организациею человека и условиями общества, в которых он находится» (пер. 80, л. 527). «Торжество людей над людьми всегда гибельно; оно сопровождается мщением...» (пер. 26, л. 78). Среди обличительных характеристик, даваемых Одоевским жестокости, невежеству, обскурантизму, воплощенных в деятелях администрации (казнокрад Политковский), литературы (Булгарин, Греч), церкви (архимандрит Фотий) и мн. других, выделяется оценка Аракчеева, который, по словам Одоевского, «был также дикарь именно потому, что во всех делах человеческих видел один элемент: принуждение, деятельность под страхом наказания» (пер. 32, л. 109). И в этой характеристике Одоевский близок Герцену, назвавшему военного министра «гадким, желтым, оскорбительным, на ворохе розог, окруженным трупами засеченных поселенцев» (XIII, 39).

В «Письме к Александру II» Герцен обрушивается на «государственные учреждения» России, убожество которых стало очевидным «молодым офицерам и вообще образованной молодежи», побывавшей во время войны с Наполеоном в Европе и увидевшей там развитые формы государственного управления. Попытка Александра I с помощью М. Сперанского внести преобразования в государственные законы осталась лишь попыткой, и имена «Мордвинова, Сперанского... затерялись бесполезно между седыми детьми, игравшими в звезды и в ленты» (XIII, 39, 41). Либеральные начинания Сперанского нашли в Одоевском своего горячего сторонника и защитника от всяческих обвинений. В архиве писателя имеется большая статья (пер. 83), посвященная автору «Введения к уложению государственных законов», полная хвалебных отзывов. Признание заслуг Сперанского явилось косвенным обвинением Александра I, приостановившего его работу.

Критика Герценом чиновничьей олигархии, пресекающей полезную гражданскую деятельность в России («Сенат, совет, министерства у нас похожи на богадельни для стариков... стариков пустых, легкомысленных, баснословного невежества, без малейшего понятия о государственном деле...» (XIII, 40)), произвола цензуры, судопроизводства и т. д. в известной степени перекликается с сужденнями Одоевского 50—60-х годов, т. е. в предреформенный и пореформенный периоды. 7 января 1857 года Одоевский составил «Предложения в правительство об изменениях в государственном правлении». В них он писал: «Наша администрация представляется мне в виде тяжелого рыдвана, запряженного негодными клячами и зашедшего в болото по ступицу... чины у нас... производят следующее: 1-е) взяточничество и безнаказанность. Человек добивается в чины, чтобы добыть себе на них место, на котором бы он мог нажиться, прикрываясь чином, ибо не легко решается правительство подвергнуть суду человека чиновного, разве когда воровство слишком явно (как, например, Политковский); но кто не знает, что мы окружены чиновными ворами, которые или крадут сами или потворствуют воровству. 2-е) устранение способных людей от всяких других занятий, кроме службы. Оттого нет у нас ученых фабрикантов, нет даже порядочных экономистов, или знающих дело, как следует, архитекторов... 3-е) искажение всех правильных отношений между людьми; отъявленный в публике негодяй, но высокий чином — имеет внешний почет, занимает первое место» (пер. 1, лл. 160—161 об.). Как убежденный просветитель Одоевский говорит о необходимости развития подлинной науки и просвещения. «В делах науки, — пишет он, — где вопросы должны решаться лишь знанием и способностью, чье мнение имеет перевес? Мнение чина... превосходительства» (л. 161 об.). Одоевский требует гласного суда, суда присяжных, долг которых воспитывать «общественную правдивость». Он — за «безусловное равенство перед судом и законом» людей «всех званий и состояний». «Нас, — пишет он, — губит равнодушие к мошенничеству и отсюда происходящая неистовая злоба к гласности» (пер. 32, л. 127). Безусловно, нельзя не учитывать того, что если обличения Герцена основывались на его революционных устремлениях, его вере в освободительную борьбу русского народа, то критика Одоевского опиралась на либерально-просветительские тен-

lib.pushkinskijdom.ru

денции, выражала взгляды той части дворянства, которая верила в гуманность просвещенного государя. Поэтому, отстраняясь от революционных идей Герцена, Одоевский отзывался лишь на те мысли его «Письма», которые отвечали его мыслям. Вместе с тем «Письмо» Герцена, с одной стороны, и материалы записей Одоевского, с другой, — показатели двух направлений общественной мысли, двух политических программ, которые предлагались России в предреформенный период — революционно-преобразовательной и реформистско-просветительской.

Как просветитель Одоевский постоянно развивал мысль о необходимости движения страны к завоеваниям науки, просвещения. Развитие умственной жизни народа, его свободного творчества были первейшей заботой этого писателя и общественного деятеля, вписавшего самобытную и оригинальную страницу в историю русского просвещения XIX века. В 1858 году русские читатели «Колокола» знакомились со статьями Герцена «О суде без гласности», «О пользе от гласности», «Кое-что об откупах», «Освобождение крестьян», «О евреях» и мн. др. В это же время перечисленные вопросы волновали и Одоевского. Его мысль, далекая от революционности Герцена, билась над решением проблем, выдвигаемых сложной эпохой в русской жизни предреформенного и пореформенного периодов. В архиве писателя содержатся многочисленные статьи о судопроизводстве, в которых он клеймит формализм, статьи в защиту гласности, в защиту граждан еврейской национальности, проекты юридических реформ и т. д. Художественные очерки, повести, рассказы, комедии (большей частью незаконченные) этих лет, посвященные проблеме крепостничества, обличают зверства помещиков, отстаивают естественные права человека из народа. И всюду Одоевский предстает перед нами как писатель-просветитель, безгранично верящий в могучую силу разума, в творческую мысль, способную решить все противоречия общественной жизни в стране. «Просвещение, — писал он, — род нитки, на которой нанизаны все нервы общественной жизни; оборвите нитку и все нервы рассыплются» (пер. 23, л. 145).

Просветительство Одоевского, сказавшееся не только в его публицистической, общественной деятельности, но и в его художественной практике, — одна из насущных и важнейших проблем, требующая самого пристального и глубокого исследования.

Л. И. ГИТЕЛЬМАН

«НАХЛЕБНИК» И. С. ТУРГЕНЕВА НА СЦЕНЕ СВОБОДНОГО ТЕАТРА АНДРЕ АНТУАНА

Пьесы Ивана Сергеевича Тургенева впервые увидели свет рампы во Франции только после его смерти, на рубеже 1880—1890-х годов, в пору серьезных перемен во французской театральной жизни.

Французский театр второй половины XIX века переживал глубокий кризис. Понадобилось решительное обновление французской сцены, осуществленное в конце 1880-х годов Андре Антуаном, чтобы приобщить театр Франции к реализму, к наиболее актуальным проблемам современности. Показательно, что первоначальные реформы, которые Антуан проводил в своем Свободном театре, предусматривали утверждение на французской сцене драматургов, так или иначе связанных с передовым движением в мировой литературе. Поэтому на афише Свободного театра и появились имена Льва Толстого и Золя, Ибсена и Гауптмана, братьев Гонкуров и Поля Алексиса.

Среди ранних спектаклей Антуана оказался и «Нахлебник» Тургенева. Премьера его в Свободном театре состоялась 10 января 1890 года.

В некоторых французских трудах, посвященных Тургеневу и опубликованных в 1880-х годах, указывалось, что хотя писатель и не считал себя драматургом, многие его произведения даже повествовательного жанра — сугубо театральны. Эрнест Дюпюи, например, полагал, что, работая над пьесами, Тургенев «испытывал „творческие муки“ от необходимости сдерживаться, сокращаться..., а потребность в краткости, как он думал, искажала в конечном счете его психологию. И напрасно вы относили его сомнения за счет чрезмерной скромности писателя и указывали ему на некоторые его рассказы, которые от начала до конца театральны... Это все же не то, говорил он, что драматический диалог».[1] По свидетельству Дюпюи, Тургенев настойчиво повторял, что он был и должен остаться «повествователем».[2]

---

[1] E. Dupuy. Les grands maitres de la littérature russe au dix-neuvième siècle. N. Gogol. I. Tourguénef. L. Tolstoï. Paris, 1885, pp. 202—203.

[2] Ibidem, p. 203.

lib.pushkinskijdom.ru

Мнение Тургенева разделяли многие французские критики. И среди них — Мельхиор де Вогюэ. Он писал о Тургеневе-драматурге: Тургенев «был недостаточно строг к ряду своих шуточных пьес и комедий, созданных в эту пору (речь идет о конце 1840-х—1850-х годах, — *Л. Г.*), но, разрешив издателям их опубликовать, он скромно предупреждал, что не признает в себе драматического таланта». «Признание справедливое, — замечал далее Вогюэ, — этот... голос с тонкими нюансами, душевно выразительный в романе, не годился для громкогласного театра».[3]

Примерно то же, о чем говорил во Франции Вогюэ, утверждал в России еще в 1862 году А. Н. Баженов. Он подчеркивал, что все драматические опыты Тургенева, кроме «Провинциалки» и «Завтрака у предводителя», «писаны решительно не для сцены и потому не могут иметь в представлении особенного успеха».[4] И Тургенев, действительно, не стал в ту пору репертуарным автором русской сцены. Но характерно, что, скажем, П. П. Гнедич — известный деятель русского театра на рубеже XIX—XX веков — объяснял это положение отнюдь не слабостью тургеневских пьес, а состоянием русского театра 1850—1860-х годов, когда артисты, живущие в кругу купеческом, мещанском, «не могли подняться до глубокой и тонкой психологии пьес Тургенева».[5]

Многие тургеневские пьесы оставались поначалу неизвестными русскому театру в силу причин, о которых говорил Гнедич. Трудная же сценическая судьба «Нахлебника», как и некоторых других драматических созданий Тургенева, объяснялась, главным образом, цензурными запретами. «Нахлебник» был не разрешен к постановке театральной цензурой в 1848—1849 годах, когда М. С. Щепкин, которому Тургенев посвятил пьесу, предполагал поставить ее в свой бенефис. Показанная впервые тринадцать лет спустя, в 1862 году, она вскоре снова была запрещена цензурой. И только в 1889 году прославленному актеру Александринского театра В. Н. Давыдову удалось добиться в свой бенефис постановки первого акта пьесы. Позднее, возможно, с легкой руки Давыдова, на русской сцене еще долго играли лишь этот первый акт, якобы наиболее сценически выразительный. И даже Московский Художественный театр, обратившись к «Нахлебнику» в 1912 году, ограничился первым актом, присовокупив к нему второй только через год.

Появление «Нахлебника» в репертуаре парижского Свободного театра в 1890 году было воспринято как настоящее событие. Спектакль этот, созданный Антуаном, сыграл значительную роль в реалистических исканиях великого реформатора французского театра и положил начало сценической истории драматургии Тургенева во Франции.

Известно, что впервые «Нахлебник» был опубликован на французском языке в 1858 году, т. е. примерно через год после того, как журнал «Современник» напечатал его в России. Он вышел во Франции в небольшой книге произведений Тургенева «Сцены из русской жизни», переведенной, как значилось на титульном листе, «в сотрудничестве с автором Луи Виардо».[6] Антуан, однако, не воспользовался имеющимся переводом тургеневской комедии, а заказал новый. Так возник созданный специально для Свободного театра перевод «Нахлебника» Армана Эфраима и Вилли Шютца. Перевод этот полностью никогда не публиковался.

Родольф Дарзан, приводя отрывки из «Нахлебника» в переводе Эфраима и Шютца в своей книге «Le Théâtre Libre illustré», указывал: «...пьеса, прочитанная мною по-русски и переведенная полностью Виардо, подверглась двумя переводчиками некоторым сокращениям...»[7] Сокращения, судя по фрагментам, опубликованным Дарзаном, коснулись отдельных реплик в начале пьесы, когда прибывают Ольга и Елецкий, рассказа Кузовкина о своих отношениях с матерью Ольги (тут была изъята часть монолога, где речь шла о событиях, последовавших за «падением» несчастной женщины, о смерти ее мужа, о ее собственной смерти, о дальнейшей жизни Кузовкина). Отсутствовал ряд реплик и после рассказа Кузовкина. Возможно, купюры делались с целью сократить тургеневскую комедию, чтобы успеть в один вечер представить две пьесы. Ведь вслед за «Нахлебником» была показана драма Анри Февра «В нужде». Дарзан, однако, авторитетно заявлял, что сокращения «не нанесли ущерба действию»,[8] т. е. не затронули существа пьесы. Тому доказательство и спектакль Свободного театра.

Антуан пометил 12 января 1890 года в своих дневниковых записях: «„Нахлебник“ Тургенева, которого мы сыграли вчера, прошел не совсем гладко. Это, однако, превосходная драма — русские сцены, восхитительные по колориту и по патетике».[9]

---

[3] E. M. de Vogüé. Le roman russe. Paris, 1886, p. 156.

[4] Цит. по: Л. Гроссман. Театр Тургенева. Пб., 1924, стр. 139.

[5] П. Гнедич. Из моей записной книжки. «Нахлебник» Тургенева. «Театр и искусство», 1913, № 40, стр. 793.

[6] I. Tourguéneff. Scènes de la vie Russe. Deuxième série. Traduite avec la collaboration de l'auteur par Louis Viardot. Paris, 1858.

[7] R. Darzens. Le Théâtre Libre illustre, v. I. Paris, 1890, p. 92.

[8] Ibidem.

[9] А. Антуан. Дневники директора театра. Перевод А. Г. Мовшенсона. Изд. «Искусство», М.—Л., 1939, стр. 130.

lib.pushkinskijdom.ru

Неудовлетворенность Антуана спектаклем объяснялась по меньшей мере двумя причинами: во-первых, публика, по его мнению, была отвратительной,[10] а, во-вторых, тем, что Люнье-По, играющий роль Елецкого, проявил удивительную неловкость и, как писал Антуан, «все время „накладывал“ на протяжении всего второго действия».[11]

Однако многие критики и первые зрители спектакля иначе восприняли новую работу Свободного театра. Дарзан, например, публикуя фрагменты из перевода «Нахлебника» и отдельные замечания о русском писателе, писал о положительном отношении к спектаклю Огюста Витю, Франсиска Сарсе и Адольфа Бриссона — крупнейших представителей французской театральной критики.[12] Эдуард Ноэль и Эдмон Стули — издатели «Ежегодника театра и музыки» — поместили на его страницах в одном из своих обзоров за 1890 год очерк о спектакле «Нахлебник», в котором была не только положительно охарактеризована пьеса Тургенева, но и высоко оценена сама постановка, особенно игра Антуана в роли Кузовкина. По свидетельству Ноэля и Стули, финальная сцена первого акта, когда опьяневший Кузовкин называет себя отцом Ольги Петровны, была разыграна Антуаном «с удивительной силой и вызвала у публики премьеры... подлинное волнение».[13] Между тем даже в сравнении с этой сценкой — указывали далее Ноэль и Стули — сцена второго акта исполнялась Антуаном еще лучше, глубже, значительней.[14] Об этом же говорил и П. Гнедич. Он с удовлетворением отмечал, что Антуан не ограничился постановкой первого акта «Нахлебника», как делали порой в России, а показал пьесу полностью. Мало того, по утверждению Гнедича, главный смысловой акцент в спектакле был на его финальных сценах, на разговоре Кузовкина и Ольги Петровны. «...Антуан понял, — писал Гнедич в журнале «Бирюч», — что вся сила пьесы, весь фокус авторского творчества заключается не в сцене вышучиванья Кузовкина, а в его разговоре с Ольгой Петровной во втором действии комедии. Когда смеются над полупьяным стариком и по старой барской привычке рядят его в шуты — это отвратительно, зритель возмущается. Но элегический лиризм второго действия — это настоящее великое творчество писателя-поэта, недоступное ни среднему таланту писателя, ни шаблонному сценическому дарованию исполнителя, ни рыночному зрителю, пришедшему в театр для того, чтобы провести вечер. В прежнее время второй акт „Нахлебника“ являлся непонятной, несценичной, неразрешимой для актера проблемой. Как можно было после красочного, пестрого первого действия играть эту бледную акварель? И Антуан доказал первый, что можно».[15] Как подчеркивал Гнедич в другой своей статье, «весь фокус режиссерского творчества» Андре Антуана был сосредоточен именно на втором акте, имевшем «успех по преимуществу».[16]

Американский исследователь творчества Антуана Самуэль Уаксман считал, что в успехе спектакля «Нахлебник» «повинна» лишь игра Антуана, «спасительная» для всего представления.[17] Едва ли это так. Ноэль и Стули, например, называли среди удач спектакля не только Кузовкина — Антуана, но и Елецкого — Филипона (Филипон — один из псевдонимов Люнье-По), Тропачева — Морица, Егора — Поля Клэри.[18] А Родольф Дарзан список этот продолжил, упомянув Трембинского — Аркильера, Мамку (у Тургенева — Прасковья Ивановна) — Бретти Барни, Машу — Люс Колас. Дарзан выделил юную дебютантку Франсин Колом, которая, по его наблюдениям, несмотря на отсутствие опыта, «с честью справилась с любопытной ролью Ольги Петровны Елецкой».[19]

Свидетельства эти позволяют думать, что спектакль Свободного театра демонстрировал особо существенный для новаторских поисков Антуана принцип сценического ансамбля. Ведь именно тогда Антуан готовил к изданию и через несколько месяцев опубликовал брошюру «Свободный театр», где, среди прочих важных театральных идей, привел соображения о необходимости покончить с системой «звезд» и утвердить на сцене актерский ансамбль.[20]

---

[10] Там же.

[11] Там же. Это ощущение Антуана от игры Люнье-По не передалось, однако, в зрительный зал. И многие критики, как мы увидим в дальнейшем, высоко оценили выступление Люнье-По в роли Елецкого.

[12] R. Darzens. Le Théâtre Libre illustré, v. 1, p. 85.

[13] E. Noël, E. Stoullig. Les annales du théâtre et de la musique. Seizième année, 1890. Paris, 1891, p. 444.

[14] Ibidem.

[15] П. Гнедич. «Le Pain d'autrui». «Бирюч», 1918, № 2, стр. 39.

[16] П. Гнедич. Хроника русских драматических спектаклей на императорской Петербургской сцене 1881—1890 гг. В кн.: Сборник историко-театральной секции, т. 1, Пгр., 1918, стр. 56.

[17] S. M. Waxman. Antoine and The Théâtre-Libre. New York, [1964], p. 112.

[18] E. Noël, E. Stoullig. Les annales du théâtre et de la musique, p. 444.

[19] R. Darzens. Le Théâtre Libre illustré, v. 1, p. 93.

[20] A. Antoine. Le Théâtre Libre, mai, 1890.

lib.pushkinskijdom.ru

Примерно об этом же говорил и Адольф Талассо, давний сотрудник Антуана, создатель первой монографии о Свободном театре.[21] Но Талассо пошел дальше. Он считал, что актерский ансамбль, представленный в «Нахлебнике», нужен Антуану, чтобы воссоздать на сцене достоверное течение жизни. «Одна из бесподобных драматических ситуаций — „Чужой хлеб", — была разыграна, — подчеркивал Талассо, — как типичная картина русского быта».[22] И действительно, судя по отдельным критическим высказываниям, атмосфера подлинности возникла не только в отношениях между персонажами, но ощущалась в обстановке спектакля. Мебель, тесно расположенная на сцене, самовар, тут же раздуваемый с помощью сапога, многие другие приметы и мелочи обихода, отдельные вещицы, которые, как и при работе Антуана над «Властью тьмы», щедро нанесли в Свободный театр русские эмигранты, проживавшие тогда в Париже, — все это, безусловно, сообщало какой-то особый колорит спектаклю. Колорит достоверности, присущий, однако, почти всем постановкам Антуана этой поры. Свободный театр, как известно, стремился поначалу к утверждению на сцене некоего натуралистического «потока жизни», к показу, главным образом, целостной и емкой жизненной среды. Эта среда, всегда социально четко обозначенная, как бы поглощала конкретную личность и оказывалась ощутимой во всех многообразных компонентах театрального действия. Жанровая картинка (вспомним слова Талассо о «Нахлебнике» Антуана: «типичная картина русского быта»), развернутая порой, на сценических подмостках Свободного театра, несомненно, методологически восходит к художественным открытиям французского натурализма, возглавляемого Эмилем Золя. И основная ценность первоначальных опытов Антуана заключалась прежде всего в том, что он перенес на сцену натуралистический метод исследования действительности. А это, в свою очередь, приобщило театральное искусство Франции к прогрессивному общественному и художественному движению эпохи.

И все же, создавая театр, на подмостках которого впервые в деталях и бытовых подробностях претворялась реальная обстановка сценических событий, где герой чувствовал себя не в безвоздушном пространстве, а в сложном взаимодействии с окружающей действительностью, Антуан отнюдь не пренебрегал, как уже было сказано, работой с актерами, показом отдельной личности в ее неоднозначных внутренних проявлениях. Поэтому, подчеркивая целостность того или иного жизненного эпизода, который разворачивался на сцене Свободного театра, Антуан наполнял его глубоко человеческим содержанием, передавая в столкновениях героев пафос самой жизни. Дарзан писал в своих заметках, посвященных «Нахлебнику»: «Андре Антуан, которого я не устаю уважать как деятеля нового театра, представил Кузовкина бездумно распустившимся в первом акте, трогательным и печальным — во втором. И подобно тому, как он искренне веселился в сцене опьянения, он горестно плакал в сцене признания».[23] Иными словами, персонаж наделялся актером реальным, непосредственным чувством, по-разному проявляющимся в зависимости от жизненных обстоятельств. В 1885 году А. Легрель, предпосылая несколько слов своему переводу «Грозы», заметил, что для России характерно показывать со сцены безыскусные человеческие переживания. Он ссылался при этом на «маленьких людей» Тургенева, выведенных им в «Записках охотника».[24] И хотя герои тургеневской книги нечасто появлялись на русской сцене, французский славист был прав: для русского театра внутренний мир простого человека исконно небезразличен. То, что он стал дорог французскому актеру, французскому режиссеру, — доказательство серьезных сдвигов, происшедших не только в искусстве Франции, но и в ее общественном сознании.

Сдвиги эти существенны чрезвычайно, ибо антуановская интерпретация Кузовкина шла в разрез с тем, как представляли себе во Франции образ «маленького человека», воплощенный русскими писателями, как оценивала его французская критика. В пору исканий Андре Антуана стало очевидно: «массовый русский герой не тот, что в позднем реальном романе Запада», — как писал Н. Я. Берковский.[25] Далее советский исследователь подчеркивал, что Вогюэ, например, «разницу усматривал в том, что Запад научно-бесстрастно вырисовывал этого „простейшего" человека, русские же писатели чувствительны: маленький человек, на котором лежит общественное здание, вызывает у русских жалость, христианскую симпатию. Вогюэ немедленно нашел общую формулу для русской литературы — социальное сострадание».[26]

Стремление французского слависта обнаружить в произведениях русских писателей прежде всего элементы «религиозного чувства», составляющие якобы «душу

---

[21] A. Thalasso. Le Théâtre Libre. Paris, MCMIX.

[22] Ibidem, p. 131.

[23] R. Darzens. Le Théâtre Libre illustré, v. 1, p. 93.

[24] L'Orage. Drame en cinq actes et en prose. Par A. N. Ostrovski. Traduit par A. Legrelle. Gand, 1885, p. VI.

[25] Н. Я. Берковский. О мировом значении русской литературы. Изд. «Наука», Л., 1975, стр. 70.

[26] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

русской литературы», справедливо отметил также Ф. Я. Прийма в своей работе «Проблема национального и общечеловеческого в наследии Пушкина».[27]

Берковский между тем подчеркивает: «В нашей литературе, как правило, и это заведено уже в ней Пушкиным, „маленький человек" вовсе не есть существо внутренне униженное, да он и не мал у нас, этот человек массы, „обыкновенным человеком" называть его было бы точнее».[28] И еще: «На западе появился этот человек вообще, эта стертая личность романов Флобера и рассказов Мопассана как признак недоверия к героям исключительным, необычайная личность писателям второй половины века казалась выступающей из нормы реализма, ее разменяли правдоподобия ради на массовый средний тип, на людей, выражающих общий вывод и среднюю цифру. У нас „обыкновенный человек" имеет противоположное значение — от Пушкина и до Горького... с „обыкновенного человека" начинается у нас незаурядность и талантливость, а на большом герое она лишь прорывается окончательно, досказывает себя».[29]

Судя по тому, что главной удачей спектакля «Нахлебник», его центром стал второй акт, где Кузовкин представлен благородной натурой, вызывающей не столько жалость, сколько глубокое уважение, судя по тому, что пишут о Кузовкине — Антуане Дарзан, Гнедич и некоторые другие критики, Свободный театр сумел дать новую трактовку «маленького человека». Трактовку, близкую той, которая реально содержится в произведениях Тургенева и других русских авторов. Дальнейшая творческая эволюция Антуана, обратившегося к пьесам Ибсена и Гауптмана, Бьёрнсона и Стриндберга, его постановки социальных драм французских авторов доказывает, что трактовка эта не была случайной. Она сыграла определенную роль в становлении общественного самосознания режиссера.

Итак, спектакль Свободного театра «Нахлебник» стал важной вехой в освоении французской сценой русской драматургии, в утверждении на театральных подмостках Франции принципов, близких реализму. Несомненно также, что спектакль этот, исполненный демократического пафоса, еще раз выявил стремление Антуана, режиссера-новатора, показать на сцене простого человека (точнее, говоря словами Берковского, «обыкновенного человека»), обладающего тем не менее сложным миром чувств и переживаний. И тут особенно ценно свидетельство тех критиков, которые видели главное достоинство антуановского спектакля не в изображении общего колорита русской жизни, хотя и это, безусловно, важно, но прежде всего в гуманистической направленности второго акта. Ведь исповедь Кузовкина лишь по элегическому тону своему, да еще в сопоставлении с эпизодами пьяного разгула первого акта, могла показаться «трогательной акварелью». На самом же деле здесь вставала трагическая судьба «маленького человека», наделенного гордой, любящей, но безмерно страдающей душой.

В 1868 году Мериме, отдавая должное драматургическому таланту Тургенева, настаивал, однако, что пьесы его созданы «не для сцены наших дней», решительно пренебрегающей «развитием характеров и страстей» и вполне довольствующейся лишь «разнообразной и запутанной интригой».[30] Мериме полагал, что известная версия о несценичности драматургических созданий Тургенева объясняется не их реальным содержанием и формой, а состоянием французского театра середины XIX столетия, неспособного сценически реализовать великие произведения русского писателя, «столь же жизненные и правдивые, как и его романы».[31] Закономерно поэтому, что в период обновления театрального искусства Франции, утверждения здесь реалистических тенденций, в репертуаре новаторского Свободного театра появилась тургеневская пьеса. К этому словно бы призывала молодых деятелей сцены передовая французская критика, которая подчеркивала незадолго до премьеры спектакля: «Тургенев подобен нашим реалистам, пишущим с натуры, учитывающим классы, эпоху».[32]

Удача постановки «Нахлебника» объяснялась именно тем, что Антуан подошел к пьесе Тургенева с позиции нового времени и обнаружил в ней не только жанровую картину быта (элемент «жанризма» в спектакле, как известно, присутствовал), но и сложные характеры, обусловленные этим бытом, сложный мир человеческих отношений.

---

[27] Ф. Я. Прийма. Проблема национального и общечеловеческого в наследии Пушкина. В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. VII. Изд. «Наука», Л., 1974, стр. 19.

[28] Н. Я. Берковский. О мировом значении русской литературы, стр. 71.

[29] Там же.

[30] Prosper Mérimée. Portraits historique et littéraires. Paris, 1874, p. 353.

[31] Ibidem.

[32] E. Dupuy. Les grands maitres de la littérature russe au dix-neuvième siècle, p. 198.

lib.pushkinskijdom.ru

Э. С. АФАНАСЬЕВ

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА Л. Н. ТОЛСТОГО ПОЗДНЕГО ПЕРИОДА

В современных исследованиях о творчестве Л. Н. Толстого все настойчивее раздается призыв к преодолению ставшей уже традиционной точки зрения, суть которой сводится к противопоставлению Толстого-художника Толстому-мыслителю. Но как должно воплощаться на деле это методологическое требование в подходе к изучению творчества великого писателя? Очевидно, в возможно более конкретных и четких характеристиках его художественного метода, художественного видения действительности.

В творчестве позднего Толстого, как это неоднократно отмечалось исследователями, глубоко реалистическое изображение жизни совмещается с таким ее изображением, которое расходится с нашими представлениями о реализме, о художественной правде.

Причину эту исследователи чаще всего видят в том, что изображение жизни у позднего Толстого иногда подчинялось предвзятой мысли писателя. Так, анализируя повесть Толстого «Хозяин и работник», Н. Н. Арденс отмечает, что «в художественно крепкую реалистическую ткань произведения вклинился у Толстого и „неприлаженный" к тексту мотив (речь идет о просветлении Брехунова, — *Э. А.*)... В данном случае нельзя не увидеть примера того, как реалистическая и гуманистическая мысль писателя, создавая глубоко правдивые образы, иной раз неосторожно подчинялась требованиям его пассивистской философии, порождая некоторые натяжки в истолковании событий и образов». [1]

«...В сложном и многообразном творчестве позднего Толстого, — пишет М. Б. Храпченко, — мы наблюдаем и такого рода явления, когда предвзятая мысль художника, не опирающаяся на реальный материал действительности, сама по себе предопределяет развитие сюжета, изображение действующих лиц произведения, общий характер повествования. Герои произведения в этом случае являются лишь функцией идеи, ее иллюстрацией». [2]

Оба исследователя представляют дело таким образом, что Толстой-реалист иногда, утрачивая чувство реальности, как бы «сбивался» на путь иллюстрации своих отвлеченных (не опирающихся «на реальный материал действительности») мыслей, переставая тем самым быть художником-реалистом. Такое объяснение указанных выше особенностей творчества позднего Толстого вытекает, на наш взгляд, из недостаточно четкого представления о сущности творческого метода писателя, ибо за пределы творческого метода выносится все то, что мы по каким-либо причинам не желаем в нем видеть.

Нетрудно заметить, что сильные стороны творчества Толстого заключаются в критическом изображении действительности, слабые — в утверждении его положительных идеалов. Обе эти стороны творчества писателя органически связаны между собой, представляют *единство*, ибо, как справедливо указывает Е. Н. Купреянова, «возведение Толстым крестьянского взгляда на вещи в значение абсолютной истины общечеловеческой нравственности и вовлекло в сферу рассмотрения Толстого все важнейшие вопросы современного ему общественного бытия», [3] определило все своеобразие отношения писателя к действительности, сильные и слабые стороны его творчества.

Вполне естественно, что внимание исследователей было обращено в первую очередь на изучение сильных сторон творчества Толстого; что касается его слабых сторон, в частности положительного идеала писателя и способов его воплощения, то они в значительной мере остаются в тени.

На наш взгляд, известное влияние на концепцию творчества позднего Толстого оказала не вполне правильная оценка его народных рассказов, которые иногда рассматриваются как «ряд беллетризированных изложений... „веры" писателя в виде назидательных притч, легенд, сказаний». [4]

Спрашивается, почему народные рассказы должны характеризовать «веру» Толстого, а не его эстетический идеал? Учение Толстого достаточно полно харак-

---

[1] Н. Н. Арденс. Творческий путь Л. Н. Толстого. Изд. АН СССР, М., 1962, стр. 465.

[2] М. Б. Храпченко. Лев Толстой как художник. «Советский писатель», М., 1965, стр. 202—203.

[3] Е. Н. Купреянова. Эстетика Л. Н. Толстого. Изд. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 288.

[4] Л. Н. Толстой, Собрание сочинений в двадцати томах, т. 12, изд. «Художественная литература», М., 1964, стр. 471 (примечания С. А. Розановой).

lib.pushkinskijdom.ru

теризуют его трактаты, а народные рассказы, будучи фактом художественного творчества, и должны рассматриваться как факт творческой биографии писателя.

К сожалению, до сих пор четко не определено, что следует понимать под народными рассказами Л. Толстого. Нередко к ним относят и рассказы «Азбуки», по крайней мере «Кавказский пленник», «Бог правду видит, да не скоро скажет», и рассказы и притчи, созданные Толстым в 80-е, 90-е, 900-е годы.

Под народными рассказами мы будем подразумевать только те произведения Толстого, адресованные простому народу, которые были написаны в период 1881—1886 годов. Эти рассказы отражают особенность позиции писателя в начале 80-х годов по отношению к искусству. Все в этих рассказах — и содержание и форма — ориентировано на уровень и специфику сознания простого народа. Они основаны на жанрах, имевших хождение среди патриархального крестьянства, главным образом — на народных легендах. В 90-900-е годы, когда народные рассказы уже сыграли свою роль в художественно-эстетическом развитии писателя, он к ним больше не возвращался, создавая собственно притчи для «образованных» классов («Три притчи», «Три сына», «Разрушение ада и восстановление его»), относить которые к народным рассказам нет оснований.

Следует отметить, что к «народной литературе», под которой Толстой понимал и фольклор и древнерусскую литературу, писатель в разные периоды своего творчества подходил избирательно. В период создания народных рассказов Толстой по вполне понятным причинам делает упор на те ее жанры, в которых отражалось религиозное (но отнюдь не христианско-ортодоксальное, церковное) сознание простого народа в его нравственном аспекте. И здесь лежит водораздел между народными рассказами и рассказами «Азбуки», ориентированными на художественно-эстетические нормы народного сознания в их противопоставленности эстетическим вкусам «образованных» классов и лишенными религиозного оттенка.

Из произведений «народной литературы» Толстой в 80-е годы отбирает все то, что соответствовало с его точки зрения сознанию современного ему патриархального крестьянства и его собственному представлению о должном поведении человека. Утверждая «вечные» нравственные нормы христианской религии, Толстой на деле утверждает патриархально-крестьянское мироощущение в качестве абсолютной нормы поведения человека, придавая тем самым христианскому нравственному идеалу отчетливую социальную направленность, видя в обращении к нему единственную возможность противостоять отношениям, существующим в буржуазно-дворянском обществе.

Народными рассказами Толстого открывается то направление в его творчестве позднего периода, которое связано с формированием нового нравственно-эстетического идеала писателя.

На наш взгляд, очень удачно творческую задачу Толстого в его народных рассказах определил Я. С. Билинкис: «...в течение какого-то времени в ходе „перелома“ привычные формы, в которых выражалось сознание патриархального крестьянства, важны были Толстому для окончательного и органического усвоения нового для него ви́дения вещей, для построения новой по самому своему существу художественной системы».[5] Вот почему народная легенда как фольклорный жанр, отражающий религиозное сознание простого народа в его нравственном аспекте,[6] стала особенно актуальна для Толстого в период создания народных рассказов.

Покажем это на примере рассказа Толстого «Кающийся грешник». «Сюжет Кающ[егося] Грешн[ика] мало известен, — писал Толстой. — Известен только, как католическій (т. е. международный, — *Э. А.*) пли в русском пересказе „Повесть о бражнике“» (т. 63, стр. 402).

Очевидно, Толстой имеет в виду народную легенду «Повесть о бражнике» (в рассказе Толстого те же святые Петр, Давид, Иоанн, что и в народной легенде «Повесть о бражнике» в сборнике А. Н. Афанасьева), хотя существует древнерусское «Слово о бражнике, како вниде в рай». Сатирическое произведение древнерусской литературы высмеивает святость апостолов, чья жизнь была отнюдь не безгрешной. В народной легенде бражник — такой же грешный человек, как и все люди, в том числе святые.

В рассказе Толстого речь идет о грешнике, человеке, живущем без понятия о нравственном долге. Почувствовав смерть, грешник заплакал и сказал: «Господи! как разбойнику на кресте прости мне! Только успел сказать — вышла душа. И возлюбила душа грешника бога и поверила в милость его». Душа грешника просит

---

[5] Я. С. Билинкис. О творчестве Л. Н. Толстого. «Советский писатель», Л., 1959, стр. 389.

[6] Писатель Н. Иванов свидетельствует: «Толстой сказал, что многие из пословиц... есть само учение Христа, пережитое и передуманное трудящимся народом среди живой действительности» (Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 85, Гослитиздат, М., 1935, стр. 332; далее ссылки на это издание даются в тексте). То же, наверное, мог бы сказать Толстой о народных легендах.

lib.pushkinskijdom.ru

святых пожалеть ее и не в укоризну напоминает святым об их человеческих слабостях, но взывая к христианскому чувству всепрощения.

Желая выразить мысль о том, что искренне раскаявшийся в грехах человек поверил тем самым в учение Христа, т. е. нравственно воскрес, Толстой проводит параллель с эпизодом из евангелия, в котором рассказывается, как разбойник перед смертью поверил в учение Христа и раскаялся. Христос простил его, обещав ему место в раю.

Существенная особенность эстетики позднего Толстого состоит в ее обусловленности этикой — религиозно окрашенной. Но у Толстого понимание нравственного не носит догматического характера, поскольку проистекает из психологически осознанных писателем закономерностей духовной жизни людей. Христианские нравственные истины Толстой осмысливал именно как закономерности нравственного поведения человека как такового, обусловленные его духовной сущностью.

Комментируя поведение крестьянина Никиты из повести «Хозяин и работник», Толстой писал В. Г. Черткову: «Мне главное хотелось показать то, что душа человеческая христианка, и что христианство есть ничто иное, как закон души человеческой» (т. 87, стр. 313). Человек-христианин — таков нравственно-эстетический идеал позднего Толстого. Поведение человека в соответствии с этой своей сущностью и находится в центре внимания писателя в его народных рассказах.

Однако нравственно-эстетический идеал Толстого в отличие от религиозных писателей средневековья обращен против бесчеловечных отношений между людьми, существующих в современном писателю обществе, и реально соответствует нормам поведения патриархального крестьянства. Под пером Толстого жанр народной легенды получал современное звучание, хотя зачастую в народных рассказах Толстого не отражаются какие-либо реалии современной ему жизни.

Своего рода реалистическим аналогом рассказа «Кающийся грешник» является такое произведение позднего Толстого, как «Корней Васильев». Реализм описания нравственного воскресения героя этого рассказа обусловлен тем, что здесь писатель воспроизводит реальные черты патриархально-крестьянского сознания.

В соотнесенности христианских нравственных истин, выражавшихся в народных легендах, с патриархальным сознанием современного ему крестьянства и заключается одна из важнейших особенностей народных рассказов Толстого. Это был этап формирования нового нравственно-эстетического идеала писателя. На данном этапе Толстому было важно прежде всего осмысление положительных идеалов патриархального крестьянства, выраженных в «народной литературе». Специфика жанра нереалистического рассказа, рассчитанного на восприятие простого народа, обусловила и формы выражения этого идеала. Поэтому подчас действие рассказов происходит в условной обстановке, герой может быть также абстрактен, условен.

Авторитет бога в религиозной литературе — высший критерий истины. Чудо, текст священного писания — указание на тот же авторитет. Утверждаемое религиозное нравоучение, опираясь на этот авторитет, предстает как несомненно истинное. Так понимается правда в древнерусской религиозной литературе.

В представлении Толстого «духовная правда» в ее реальной сущности не имеет никакого отношения к богу, она — в самом человеке, она — реальность русской жизни. Однако в народных рассказах, последовательно ориентируясь на патриархально-крестьянское сознание, Толстой сохраняет чудесное. Вместе с тем он вводит в свои народные рассказы евангельский текст — прием, не свойственный народной легенде, но характерный для поэтики древнерусской литературы.

В рассказе «Кающийся грешник» ссылка на евангелие призвана утвердить поведение условного персонажа легенды в качестве подлинно христианского, а значит единственно истинного. Отсылая читателя к евангельскому эпизоду, Толстой указывает на пример должного поведения человека, соответствующий изображаемому в рассказе. Повторяемость ситуации становится знаком ее всеобщности.

Толстой, таким образом, осваивает приемы выражения своего нового нравственно-эстетического идеала.

Следует сказать, что в древнерусской литературе принимается в расчет и такой способ утверждения истины, как показ правдивости обстановки действия, поведения человека.

Вполне понятно, что Толстой, отождествлявший нравственную сущность человека и его христианское поведение, должен был искать пути художественно убедительного показа такого поведения.

В основе народной легенды лежит та или иная нравственная истина. Нередко возводя эти истины к евангелию, утверждая их в качестве нормы поведения человека, Толстой в то же время стремится опереться на реальное поведение простого народа.

Для Толстого жизнь простого народа, его быт, его сознание — принципиально неизменчивы. Поэтому писатель художественно обрабатывает народную легенду таким образом, что ее события предстают как бы происходящими в реальной действительности. Те реалии жизни простого народа, которые в народной легенде выступают в неразвернутом виде, в народных рассказах представлены в их натуральную величину, но не в восприятии писателя-реалиста, а в восприятии патриар-

lib.pushkinskijdom.ru

хального крестьянина. Писатель как бы «забывает» о присущем ему видении действительности, принципах изображения характеров и обстоятельств. Народная легенда, сознание патриархального крестьянина и служат Толстому в качестве своеобразного регулятора в художественном видении им жизни простого народа.

Узость жанра народного рассказа не позволяла писателю в полной мере выразить свое отношение к злободневным проблемам жизни в свете своего нравственно-эстетического идеала. К тому же задача Толстого заключалась в том, чтобы показать реальность своего идеала в условиях современной ему действительности.

В 90—900-х годах Толстой создает ряд произведений, в которых акцент явно сделан на утверждении нравственных, христианских по форме принципов патриархально-крестьянского сознания — «Отец Сергий», «Хозяин и работник», «Фальшивый купон», «Божеское и человеческое» и другие. В этих произведениях «христианский» идеал Толстого вполне обнаруживает свой конкретный социальный смысл.

Нравственно-эстетический идеал Толстого, сформировавшись в процессе создания народных рассказов, не претерпел сколько-нибудь существенных изменений на протяжении всего периода позднего творчества писателя. Но в реалистических произведениях способы его выражения иные, чем в народных рассказах. Реалистически изображая поведение своих героев, Толстой соотносит это поведение с должным, стремится показать, что только поведение человека согласно его нравственной сущности есть единственно истинное, дающее человеку избавление от душевных мук.

В этих произведениях Толстой использовал опыт народных рассказов в приемах утверждения своего нравственно-эстетического идеала.

Показательна в этом отношении повесть «Отец Сергий». Исследователи неоднократно указывали на житийный характер повести.[7]

Действительно, создается впечатление, что повесть создана по мотивам житий с воспроизведением присущих житиям общих мест. Здесь и предрасположенность героя с юных лет к богу, и разочарование в мирской жизни, и религиозное несовершенство молодого монаха, и поиски спасения в затворе, искушения, чудеса, падение, встреча с богоугодным человеком и обретение нравственной истины.

«Житийный» сюжет повести выбран писателем в связи с интересом к проблеме нравственного совершенствования человека. Как бы в параллель с житийным нравоучением об истинной и мнимой святости Толстой развивает проблему должного и ложного поведения человека, о чем свидетельствует замысел повести: «...рассказывал... историю жития и музыкальной учительницы. — Хорошо бы написать. — Купеческая дочь больная — соблазнител[ьна?] своей болезнью — и преступлением — убивает. — Духовник Ел. Серг. грубый мужик. От нас все к тебе ездят. Она все собиралась. А она, как ты святой был, была святее тебя» (т. 51, стр. 16).

Борьба героя с грехом гордости, грехом «славы людской» составила основное содержание повести.

В первом варианте повести (т. 87, стр. 12—17) Толстой оказался в значительной мере связанным рамками житийного жанра. Герой был лишен характера, ибо мотивом его поступления в монастырь было только религиозное чувство — обычный для житий мотив обращения человека на путь служения богу, а характерные черты современной писателю действительности весьма слабо проявились в произведении, хотя полемичность Толстого по отношению к житийной морали и здесь ощущается весьма отчетливо.

Когда Толстой стал поправлять этот вариант, он почувствовал необходимость более реалистически осмыслить жизненный путь своего героя. «...Стал писать Сергия сначала. Кое-что поправил, но, главное, уяснил себе, — записал Толстой в дневнике. — Надо рассказать все, что б[ыло] у него в душе: зачем и как он пошел в монахи. Большое самолюбие (Кузм[инский] и Ур[усов]), честолюбие и потребность безукоризненности» (т. 51, стр. 98).

Герой повести приобретает те черты поведения, которые писатель наблюдал у людей его круга. Он становится типичным представителем привилегированных классов.

Очевидно, в творческом сознании Толстого «всплыл» и замысел двадцатилетней давности, относящийся к самому началу 70-х годов. Об этом замысле С. А. Толстая рассказывает следующее: «...в том начале, которое он (Толстой, — *Э. А.*) мне нынче прочел, опять замысел о гениально умном человеке, гордом, хотящем учить других, искренне желающем приносить пользу, и потом после нескольких времени путешествия по России, столкновения с людьми простыми, истинно приносящими

[7] См. предисловие А. Озеровой к 31-му тому полного собрания сочинений Л. Н. Толстого (стр. VII); примечания С. А. Розановой к 12-му тому собрания сочинений в двадцати томах (стр. 493); см также: Е. Н. Купреянова. 1) Мотивы народного эпоса и древней литературы в произведениях Л. Н. Толстого. «Русская литература», 1963, № 2, стр. 167; 2) Эстетика Л. Н. Толстого, стр. 282.

lib.pushkinskijdom.ru

существенную пользу, после разной борьбы, приходящему к заключению, что его желание приносить пользу, как он это понимал, — бесплодно, и потом переход к спокойствию ума и гордости, к пониманию простой, существенной жизни, и тогда — смерть».[8]

Характер Касатского — отца Сергия, движущая сила его духовных исканий, крах его индивидуалистических устремлений (ср. в «Отце Сергии»: «...я, который думал, что все знаю, который учил других, как жить, — я ничего не знаю» — т. 31, стр. 41), итоги его жизненного пути просматриваются в этом замысле о духовной жизни человека из привилегированных классов общества с ее типичными, в представлении Толстого, чертами.

По канве «житийного» сюжета Толстой пишет реалистическую социально-психологическую повесть, в которой критически оцениваются и ее герой, и различные сферы жизни общества. Своим критицизмом повесть сближается с такими произведениями позднего Толстого, как «Смерть Ивана Ильича», «Крейцерова соната», «Воскресение», в которых, однако, акцент поставлен на отрицании образа жизни господствующих классов. Разумеется, и повесть «Отец Сергий» насквозь полемична по отношению к общепринятой морали, но здесь значительное место занимает утверждение нравственно-эстетического идеала Толстого.

Толстой стремится осмыслить изображаемое в вечном и временном планах — в духе эстетики древнерусской литературы. В событиях жизни и поведении героя Толстой ищет вечный смысл.

Так же, как у древнерусских авторов, критерием оценки изображаемого в повести выступает должное. Толстой убежден, что основа основ жизни — жизнь духовная, что духовное благо — высшее и единственно истинное из всех жизненных благ. Поэтому должное — это поведение человека, которое ведет к его духовному благу. Дело, однако, в том, что в самом понимании должного Толстой резко расходится с религиозным его пониманием. Для Толстого должное не ряд догм, а психологически выверенные закономерности жизни человека.

Для позднего Толстого нравственные закономерности жизни человека — не искомое, а уже найденное, определяемое поведением человека согласно евангельским заповедям в их своеобразной (применительно к реальным формам патриархально-крестьянского сознания) интерпретации. Психологизм в повести — не средство обнаружения нравственной истины, а средство доказательства несомненности ее. Показательно, что жизненный путь своего героя Толстой комментирует и как христианин («он предался гордости святости в монастыре — и пал с генерал[ом] и игумн[ом]. В затворе, он кается и высок в то время, как приезжает блудница» — т. 51, стр. 74), и как художник-психолог («весь интерес — психологические стадии, к[оторые] он проходит» — т. 51, стр. 47, «два состояния: первое — славы людской — тревога, второе — преданность воле б[ожьей], полное спокойствие» — т. 52, стр. 39). Толстой как бы «примеривает» житийные ситуации к жизненному пути своего героя, психологически исследуя несомненность тех или иных нравственных истин.

Создавая последовательный ряд эпизодов из жизни своего героя, Толстой отталкивается при этом от житийных ситуаций. Так, внезапное поступление в монахи богатого или знатного человека знакомо житийной литературе, как и ревностное исполнение монахом монастырских служб, оборачивающееся «гордыней святости». Что касается эпизодов с Маковкиной и падения отца Сергия с купеческой дочерью, то в литературе о Толстом уже указано, что в их основе лежат соответствующие эпизоды из «Жития Иакова Постника».[9] Как мы увидим дальше, заключительная часть повести Толстого также имеет соответствие с одним из произведений житийной литературы. Эти житийные ситуации Толстой переосмыслил применительно к современной ему действительности.

В изображении отрицательных сторон действительности Толстой менее всего связан необходимостью следовать житийным ситуациям. Понимание писателем того, что не соответствует должному, настолько широко, что фактически означает любое критическое изображение действительности. Николай I и придворные круги, монастырские служители и богомольцы, неверующий профессор, помыкающий народом купец — современность и близкие к ней эпохи свободно входят в повествование о должном поведении человека.

Даже в тех эпизодах повести, когда в оценке заблуждений героя Толстой отталкивается от житийных нравоучений («гордыня святости», «грех славолюбия»), переосмысляя их, внутренняя жизнь героя изображается реалистически полнокровно и достоверно.

Рассказывая об исцелении отцом Сергием болящих, Толстой как бы сопоставляет этот эпизод со следующей житийной ситуацией: монах, много лет предававшийся в затворе постам и молитвам, преодолевший искушения, обретает способность творить чудеса. Если же он при этом возгордится, возомнит себя святым,

---

[8] С. А. Толстая. Дневники 1860—1891 годов. М., 1928, стр. 32—33.

[9] На это указывает Е. Н. Купреянова со ссылкой на Л. Лобова в «Эстетике Л. Н. Толстого» (стр. 283).

lib.pushkinskijdom.ru

посчитает свою чудодейственную способность не проявлением в нем воли бога, а своей личной заслугой, он неизбежно посрамляется.

У Толстого герой достигает нравственной высоты осуждением своего ложного величия («в затворе, он кается и высок в то время, как приезжает блудница» — т. 51, стр. 74). Падение же героя Толстой объясняет тем, что отец Сергий, поддавшись влиянию невежественной толпы, уверовавшей в его святость и чудодейственную способность и отступив перед предприимчивостью монастырских служителей, сделавших его мнимую святость источником доходов, остановился в своем внутреннем, духовном развитии, более того, вступил на путь, не ведущий к духовному благу. «Он думал о том, что он был светильник горящий, и чем больше он чувствовал это, тем больше он чувствовал ослабление, потухание божеского света истины, горящего в нем» (т. 31, стр. 29).

Так Толстой переосмыслил житийный мотив.

Иное дело, когда речь шла о должном.

Для житийных авторов к любой конфликтной ситуации имеется соответствующее случаю религиозное нравоучение, не требующее каких-либо доказательств, кроме ссылки на авторитет священного писания или на поведение святого.

Толстой всегда стремится остаться в пределах реального.

В душе отца Сергия-затворника происходит трудная переоценка нравственных ценностей. Отречением от своих страстей герой обретает душевное равновесие. Однако в трудную минуту искушения отец Сергий чувствует, «что он слаб и что всякую минуту может погибнуть» (т. 31, стр. 25). И здесь Толстой, изображая должное поведение человека, прибегает к житийным аналогиям.

Когда отец Сергий слышит стук в окно и голос Маковкиной, он думает в смятении: «Боже мой! Да неужели правда то, что я читал в житиях, что дьявол принимает вид женщины» (т. 31, стр. 20). Взглянув в окно, отец Сергий встретил взгляд Маковкиной. «Сомневаться после этого взгляда в том, что это был дьявол, а не простая, добрая, милая, робкая женщина, нельзя было», — пишет Толстой (т. 31, стр. 21).

В эту минуту искушения отец Сергий читает псалом, «который, ему говорил старичок отец Пимен, помогал от наваждения» (т. 31, стр. 20). Когда же он чувствует невозможность борьбы, он решается: «Да, я пойду, но так, как делал тот отец, который накладывал одну руку на блудницу, а другую клал в жаровню» (т. 31, стр. 25).

В эпизоде с Маковкиной отец Сергий уже не столько прежний Касатский, сколько новообращенный христианин. Он отказывается от свойственного ему видения мира и воспринимает его в свете традиционных христианских представлений о нем.

Утверждая должное поведение своего героя, Толстой ставит его в «вечную» ситуацию. Для этого писатель и воспользовался жанром жития, житийными ситуациями.

Об этом свидетельствует и заключительная часть повести «Отец Сергий», источником которой послужило, очевидно, одно из произведений житийной литературы.

В великих Минеях-Четиях, собранных митрополитом Макарием, под 3 декабря помещена взятая из Прологов легенда о епархе Феодуле. В ней рассказывается, что Феодул, «угодно живый», «видя хищники и лихоимца насиловающих, отложи власть». Он роздал свое имущество и отправился в Едес, где поселился на столпе и пробыл на нем 30 лет. Однажды Феодул задался мыслью узнать, к кому из угодивших богу он приравнен. И услышал голос, что мим (скоморох) Корнилий угоден богу, а живет мим в Дамаске. Феодул пришел в Дамаск, нашел Корнилия и бросился ему в ноги, прося поведать, чем тот угодил богу. Корнилий же считал себя грешником, «никоегоже блага имуща». После слезной мольбы старца Корнилий рассказал ему историю своей жизни.

Напомним, что отец Сергий идет к Пашеньке, чтобы узнать, в чем состоит благо ее жизни, по внушению явившегося ему во сне ангела. Пашенька, считающая свою жизнь «гадкой и скверной», очень удивлена просьбой отца Сергия, которого она считает святым человеком, рассказать ему о ее жизни.

...С детства Корнилий воспитывался с фокусниками и скоморохами, а потом и сам стал зарабатывать себе на жизнь ремеслом скомороха. Однажды, «в помыс пришед многых своих зол», он «обещахся честному житию». Но это «честное житие» у Корнилия не получилось.

Как-то он встретил убитую горем женщину. Муж этой женщины вел разгульную жизнь и не только богатство жены своей «изнурил», но и оказался в долгах, за что был посажен в темницу. Жена, не имея денег его выкупить, страдала, не смея обратиться к кому-нибудь за помощью, опасаясь «блуднаго поползения». Корнилий был глубоко тронут ее горем. Он собрал все свои деньги, даже продал имущество и сказал женщине: «Приими сие, о жено, и иди с миром, и мужа своего свободивши, помолися всем сердцем милостивому и щедрому богу, да помилует мя в день судный».

lib.pushkinskijdom.ru

Аналогичную по внутреннему содержанию историю своей жизни рассказывает и Пашенька отцу Сергию.

Выслушав рассказ скомороха, Феодул уразумел, чем Корнилий угоден богу, поблагодарил его и отправился на свой столп. Таким образом, в проложном сказании поведение скомороха ставится выше поведения отшельника.

Толстой переосмыслил сказание: жизнь Пашеньки («музыкальной учительницы») по аналогии с жизнью скомороха утверждается в качестве должной, а отшельничество отца Сергия представляется заблуждением.

В повести «Отец Сергий» Толстой решил традиционную для его творчества проблему нравственного совершенствования человека в свете своих новых эстетических воззрений. Он показал своего рода закономерности процесса нравственного совершенствования, поскольку, по его мысли, путь, пройденный Касатским, характерен для нравственной жизни всех людей: «Сознание на первой ступени ищет добра только себе, воображаемому материяльному существу; на второй ступени ищет добра только себе, воображаемому отдельному духовному существу; на третьей ступени оно есть добро себе и всему, с чем оно соприкасается: оно ничего не ищет, оно есть, одно есть» (т. 55, стр. 15).

Но точно так же, как законы нравственной жизни, по Толстому, определяют нравственную жизнь всех людей любых исторических эпох, само содержание этой должной жизни принципиально неизменчиво. Благодаря этому и оказалось возможным проецирование житийных ситуаций на современность, уподобление поведения героев повести поведению персонажей древнерусской литературы, хотя Толстой в то же время вкладывает в понимание должного свой смысл.

Принцип древнерусской литературы — искать «общее, абсолютное и вечное в частном, конкретном и временном, „невещественное“ в вещественном, христианские истины во всех явлениях жизни» [10] — свойствен позднему Толстому постольку, поскольку для него нравственная жизнь человечества, протекающая по вечным законам, устремленная к должному, самое важное, самое главное в жизни. Все многообразие поведения людей интересует писателя прежде всего с точки зрения его соответствия должному.

Но, воспринимая жизнь сквозь нравственную призму, Толстой постоянно обнаруживает социальную конкретность нравственности, ее обусловленность социальной сущностью русской жизни. Абсолютная нравственная истина позднего Толстого есть абсолютизированные нормы поведения патриархального крестьянства и в этом качестве — форма протеста против основ буржуазно-помещичьего общества.

Лишь внешнее соответствие с присущим древнерусской литературе принципом абстрагирования, когда автор явно с учительной целью констатирует обращение грешника на путь истинный, имеет у Толстого и изображение приобщения человека к нравственной истине: он стремится показать внутренние, психологические мотивы просветления человека, те, которые свойственны всем людям независимо от их характера и социального положения — будь то батрак или кулак, революционер или царь, разбойник или чиновник. Просветление — это не акт приятия веры, а нравственно-психологический переворот в душе человека, возвращение человека к его сущности. Такой переворот, в представлении Толстого, может произойти в человеке только в чрезвычайной нравственной ситуации, чаще всего — в преддверии смерти.

Показывая просветление своих героев, Толстой тем самым хочет сказать, что человеческое есть во всех людях и при определенных обстоятельствах оно осознается человеком любого социального положения. Это главное в представлениях позднего Толстого о человеке.

Поздний Толстой исходит не столько из характеров своих героев, сколько из единой человеческой сущности. Просветление человека — реальность жизни русского общества, не вполне освободившегося от патриархального сознания. Это сознание, сообщавшее Толстому уверенность в возможности осуществления идеала социальной гармонии, и воспроизводит он в своих произведениях.

Но, воспроизводя это сознание, Толстой стремится абсолютизировать его и с этой целью обращается к формам утверждения должного, вечного, единственно истинного в древнерусской литературе.

Для позднего Толстого характерны аналогии с ситуациями древнерусской литературы или прямые ссылки на священное писание. Мы уже указывали на такие ситуации в повести «Отец Сергий». Но это не единичный пример. В «Фальшивом купоне» проводится отчетливая параллель между Степаном Пелагеюшкиным и евангельским разбойником, раскаявшимся на кресте. Уверовавший в евангелие Чуев читает этот эпизод Пелагеюшкину. «А все-таки разбойник только на кресте покаялся, а и то пошел в рай», — думает после чтения Пелагеюшкин, и ему открывается путь к спасению от того тяжелого душевного состояния, которое едва не привело его к самоубийству (т. 36, стр. 38).

---

[10] Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Изд. «Наука», Л., 1967, стр. 110.

lib.pushkinskijdom.ru

Революционер Светлогуб в евангелии находит поддержку своим стремлениям к подвигу во имя людей: «Блаженны вы, когда будут поносить и гнать вас. Радуйтесь и веселитесь: так гнали и пророков, бывших прежде вас», — читает он. «Это совсем уж к нам относится», — думает Светлогуб (т. 42, стр. 202). «Ибо кто хочет душу свою сберечь, тот потеряет ее, а кто потеряет свою душу ради меня, тот сбережет ее», — читает он дальше. «— Да, да, это самое! — вдруг вскрикнул он со слезами на глазах. — Это самое я и хотел делать. Да, хотел этого самого: именно, отдать душу свою; не сберечь, а отдать. В этом радость, в этом жизнь» (т. 42, стр. 203).

Подобные аналогии подчеркивают единственность и всеобщность истины жизни, и такой прием весьма характерен для житийной литературы — едва ли не каждое житие содержит в себе многочисленные ссылки на примеры поведения святых или на священное писание. Как указывает Д. С. Лихачев, в древнерусской литературе «абстрагирование поддерживается постоянными аналогиями из священного писания, которыми сопровождается изложение событий жизни святого. Эти аналогии заставляют рассматривать всю жизнь святого под знаком вечности, видеть во всем только самое общее, искать во всем наставительный смысл».[11]

Не святым, а часто самым обыкновенным людям присуще у Толстого должное поведение, т. е. любовное, бескорыстное служение людям во имя всеобщего единения. И ссылки на жития или священное писание означают не стремление Толстого уйти всецело в область религиозных переживаний, но стремление опереться на общечеловеческие, в его представлении, нравственные истины, служащие средством обличения устоев современного писателю общества.

Если в типических обстоятельствах Толстой находит единый, вечный смысл жизни, то в типических характерах он обнаруживает общую всем им человеческую сущность, искаженную ложными, бесчеловечными отношениями между людьми, существующими в буржуазном обществе. Страстное желание Толстого видеть в фактах проявления патриархального сознания залог нравственного возрождения человечества заставляло его абсолютизировать эти факты, выдавать их за вечные свойства души человека. При чтении евангелия герои Толстого раскрывают свою человеческую сущность, находят подтверждение своим лучшим стремлениям — им открывается смысл жизни. Пелагеюшкин воспринимал евангелие «как что-то забытое и знакомое» (т. 36, стр. 38). Так же действуют евангельские истины и на Светлогуба: «И чем дальше он читал, тем все больше и больше приходил к мысли, что в этой книге сказано что-то особенно важное. И важное, и простое, и трогательное, такое, чего он никогда не слыхал прежде, но что как будто было давно знакомо ему» (т. 42, стр. 203).

Таковы те особенности творчества позднего Толстого, которые выражаются в известном отступлении от реалистических принципов типизации, но являются не результатом вторжения отвлеченных идей в художественное творчество, а следствием своеобразия эстетического восприятия писателем человека, его положения в мире, в конечном счете — эстетического идеала Толстого.

Д. Л. РЕЗНИКОВ

ПОЭТИЧЕСКАЯ ПУШКИНИАНА П. АНТОКОЛЬСКОГО

В этом году, 1 июля, Павлу Антокольскому исполнилось 80 лет. Его творческое долголетие удивительно: редкий поэт мог писать так долго, не снижая ни гворческого уровня, ни интенсивности поисков.

Главная тема, основная страсть Антокольского — Культура, История. И огромная часть нашей истории и культуры, в сознании Антокольского, — Пушкин. Зрелый поэт признавался: «...каждый этап душевного роста, и в школе, и в юности, и после того, как я стал поэтом, каждый важный поворот на поэтическом пути так или иначе связан с Пушкиным. Все живое, здоровое, действенное, все удачи идут от него».[1] Немногие поэты могли бы так всеохватно определить творческие истоки, связующие их с Пушкиным.

В этой работе речь пойдет об одной из важнейших для Антокольского тем, об одной из тех немногих линий, которые пронизывают и творчество, и сознание поэта более полувека: почти 60 лет (с 1917 года) Антокольский обращается к Пушкину и его образам в стихах, рассказах, заметках, статьях, переводах, рецензиях.

---

[11] Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы, стр. 112.

[1] «Новый мир», 1937, № 1, стр. 31.

lib.pushkinskijdom.ru

Одна из центральных проблем Антокольского — проблема *творчества и творческой личности.* Поэта интересуют мастера мировой литературы — Шекспир, Вийон, Лермонтов, Гоголь, Достоевский и др. Но Пушкин в его сознании занимает среди них особое, главенствующее место. Пушкинская тема входит в круг *исторических тем*, столь близких Антокольскому: эта тема соседствует с историей России, ее культуры, ее революции. Пушкинские образы проникают в сознание Антокольского, когда он обращается к теме общечеловеческой культуры: к борьбе идей, к коммунистическому движению, к вопросам этики, морали — *к проблеме личности в ее общих связях.*

С Пушкиным у Антокольского связано более 50-ти стихотворных и прозаических произведений. Понимая, как для нас важно все, что относится к истории пушкинских шедевров, к их теперешней жизни, Антокольский, помимо стихов, пишет яркие исследовательские статьи о Пушкине и его эпохе; набрасывает «заметки на полях» — интересные попытки проникнуть в смысл пушкинских строк; рецензирует работы пушкиноведов, выдвигая и свои соображения; пишет стихи о зарубежном читателе Пушкина; переводит стихи, связанные с именем Пушкина; неоднократно популяризирует биографию поэта, пишет статьи о его детстве и молодости; в 1937 году редактирует сборник стихов, представляющий собой поэтическую биографию Пушкина (в сборнике тогда еще молодые Алигер, Долматовский, Коваленков, Матусовский, Островой, Ошанин, Симонов и др.); шлифует и перерабатывает свои стихи о Пушкине, иногда включает в свои стихи пушкинские строки и слова, заставляя их звучать по-новому; использует пушкинские строки и в литературных статьях, и в публицистических выступлениях. В сознании Антокольского Пушкин — явление *всепроникающее.*

Возникает вопрос: чем же объяснить такую постоянную устремленность поэта к Пушкину? Важнейшая общая мысль Антокольского о Пушкине: «В Пушкине русское общество доросло до *самосознания*, до понимания своей самобытной силы и исторической миссии. Это произошло с неслыханным блеском, с удивительной праздничностью... Пушкин — это самосознание народа».[2] Антокольский, поэт широкого диапазона, формировавшийся в эпоху величайших сознательных народных движений — в эпоху Октября, — видит в Пушкине революционного художника (и не раз пишет об этом).

1

В первые годы революции поэты нечасто посвящали свои стихи Пушкину. Оставляя в стороне весь вопрос об отношении поэтов к Пушкину, вопрос сложный и самостоятельный, проследим немногочисленные стихи о Пушкине, созданные в то время, когда у Антокольского впервые возникают пушкинские образы.

Глубокий и загадочный цикл о Пушкине «Тема с вариациями» в 1918—1922 годах создал Б. Пастернак. В этих семи стихотворениях — попытка изобразить Пушкина вневременным, неизменно возвышенным «колоссом», «сфинксом», «кафром», корнями уходящим в древность, в Африку. Пушкин в стихах Пастернака космичен, он — демон среди пустынь и тумашностей. Его «свободная стихия стиха», соизмеримая с океаном, с бурей, — всепроникающая и провидческая. Пушкин — почти явление природы, его мир — от песков Марокко до снегов Архангельска. Вероятно, в сознании Пастернака тех лет Пушкин — *надежная неизменность,* своеобразная точка опоры.

Близки по смыслу к этим стихам Пастернака последние стихи А. Блока «Пушкинскому дому» (февраль 1921 года) — единственное его поэтическое обращение к Пушкину, который также ассоциируется у Блока со сфинксом, с природой и страстями. Блок «в непогоду» просит о помощи Пушкина, собрата, певца «тайной свободы». Здесь поиск в Пушкине *точки опоры* еще более очевиден.

М. Цветаева в 1920 году дважды обращалась к Пушкину. И здесь образ Пушкина возникает в тесной связи с интимно-личными переживаниями автора: *одиночество* Пушкина, восхищение красотой жены, забота о ней («Психея»); Пушкин — антитеза преходящей суете, его «Голос» — призыв к творчеству — превыше увлечений «суетного света» («Дитя разгула и разлуки» Цветаевой — явная перекличка с «Поэтом» Пушкина).

Иное осмысление образа поэта встречаем у Д. Бедного. Он писал в ноябре 1918 года публицистически декларативно в «Предисловии к поэме А. С. Пушкина „Гавриилиада“»:

Да, Пушкин — *наш*! Наш добрый, светлый гений!
. . . . . .
Он не стоял еще... за «власть Советов»,
Но... к ней прошел он некую ступень.
. . . . . .

[2] Павел Антокольский. Испытание временем. М., 1945, стр. 28.

lib.pushkinskijdom.ru

Пусть будет свят для вас завет пророка,
Рукой врагов сраженного до срока,
И пусть его разбитой лиры глас
Ободрит вас в тревоги жуткий час! [3]

(Любопытно отметить, что мотив последних двух строчек прозвучал у Блока — совершенно иного поэта — лишь через 2 с лишним года).

Публицистическое и полемическое определение «наш» в отношении к Пушкину в дальнейшем привилось: в 1924 году М. Зенкевич категорически утверждал: «Но он наш целиком», а Гр. Василенко тогда же озаглавил свое стихотворение о Пушкине «Наш». Но *художественно* осваивать пушкинские образы в свете революции начал П. Антокольский в 1917 году. Образы Пушкина — в основном герои и ситуации «Медного всадника» — связаны в этих стихах с переворотом, с «призраками гвардейцев-декабристов Над снеговой, над пушкинской Невой»,[4] с борьбой за новый мир:

И, сливаясь с сиреной кронштадтской,
Льется бронзовый голос Петра.[5]

Далеко не всюду Медный всадник прямо созвучен революции: историзм Антокольского не вульгарен. В его стихотворении «Свобода» (1917) бронзовый император ведет на борьбу Преображенский полк, помня угрозу Евгения:

И вспомнил он, Строитель Чудотворный,
Внимая петропавловской пальбе,
Тот сумасшедший — страшный — непокорный,
Тот голос памятный: — Ужо тебе! [6]

Пушкинский образ скачущего ночью Всадника включен в современную историю не единожды: в стихотворении 1917 года «Петр Первый»

В безжалостной жадности к существованию,
За каждым ничтожеством, каждою рванью
Летит его тень по ночным городам.
(I, 21)

Этот пушкинский «неистовый, стужей освистанный Петр» вынесен Антокольским на первую страницу своего первого сборника — «Стихотворения» (М., 1922).[7]

Наконец, сложность пушкинского отношения к Петру I, выраженная, в частности, в создании знаменитого графического образа *коня без всадника*, — эта сложность трансформирована Антокольским в экспрессивном стихотворении «Голос» (название перекликается с концовкой цветаевского стихотворения «Дитя разгула и разлуки»). Здесь по «горящим улицам», где будущее сражается с прошлым, «как двести лет назад»,

Конь Фальконета крутоглавый
Без всадника в ту ночь скакал.[8]

Этот пушкинский конь, «раззбруенный, в карьер и вскачь Летит, с фронта на фронт швыряем», — «к пьющим зарю морям», к творчеству, к поэзии. Всадник же сброшен — угроза Евгения осуществилась.

---

[3] Д. Бедный, Собрание сочинений в восьми томах, т. III, изд. «Художественная литература», М., 1964, стр. 212, 213.

[4] «Новый мир», 1976, № 3, стр. 171.

[5] П. Антокольский, Собрание сочинений в четырех томах, т. I, изд. «Художественная литература», М., 1971, стр. 26. Далее ссылки даются в тексте с указанием тома и страницы.

[6] «Новый мир», 1976, № 3, стр. 171.

[7] Вообще у Антокольского — особое отношение и к этой поэме Пушкина, и к Фальконетову изваянию; он давно собирает современные изображения памятника. «Для меня эта коллекция не хобби, а стремление показать потомкам православных популярность памятника среди людей XX века: действительно великое явление искусства осталось таковым, несмотря на политические бури, канонаду и бомбежку. Оно неистребимо по своей сути, так же как лики мадонн и Самофракийская Ника, как поэма Пушкина и первый концерт Чайковского. Это символ русской культуры, той, которую создавали Герцен, Достоевский и Блок» (из письма П. Антокольского автору настоящей статьи от 30 июня 1971 года).

[8] П. Антокольский. Стихотворения. ГИЗ, М., 1922, стр. 10. Подробнее см. об этом: Д. Л. Резников. «Медный всадник» в творчестве П. Антокольского. В кн.: Русская советская поэзия и стиховедение. Материалы межвузовской конференции. М., 1969, стр. 71—80.

lib.pushkinskijdom.ru

Так в эти годы (1917—1922) звучит в сознании Антокольского пушкинский «голос»: он близок революции, он связан с новейшей историей, он включен в нее так, как позже у Багрицкого (в 1923 году), а за ним и у других поэтов зазвучит в пушкинской теме. Все сказанное подтверждает и последний сборник Антокольского «Ночной смотр»:

Когда сметал Октябрьский ветер
Быль о вельможах и князьях,
Петра я в молодости встретил,
Равнение налево взяв.
. . . . . .

Наверно, Медный всадник чуял,
Что будущее настает,
Что Пушкин в непогодь ночную
Свой дифирамб ему споет.[9]

2

Стихи Антокольского о самом Пушкине можно условно разделить на две группы. Интересен факт: в хронологически ранее написанных стихах в центре *сам Пушкин*, его личность; поэт изображен как бы изнутри, в своем сложном мире. В более поздних стихах центр тяжести лежит на продолжении пушкинского бытия *после смерти*, на второй, вечной, жизни поэта среди нас. Возможно, это объясняется неразработанностью облика «живого» Пушкина в советской поэзии 20-х—первой половины 30-х годов; кроме того, всенародность бессмертия Пушкина стала очевидной именно в 30-е годы.

Что же в личности Пушкина более всего привлекает, интересует Антокольского? «Пушкин — как человек *рискованный* и *раскованный* — это одна из основных моих мыслей и в этой статье, и во многих других, и в стихах моих тоже...»[10]

Первое стихотворение о великом поэте — «Пушкин» — было написано в 1925 году. Оно замыкало в сборнике «Третья книга» (М., 1927) цикл о творчестве — о важности и трудности поэтического ремесла, о современности поэзии. В другой книге это же стихотворение заключало цикл «Кубок Большого Орла» — исторический цикл. Еще в одном сборнике «Пушкин» помещен между «Невой» и «Гоголевским бульваром» — включен в стихи, активно протестующие против «посмертных масок империи» и «белого, каменного лоска лица».[11] Едва ли это случайное совпадение ненавистных образов смерти: ведь и в «Пушкине» — «карга в гофрированной белой наколке» (опять смерть, опять белый цвет). И, наконец, в книге «О Пушкине» это стихотворение называется «Вступление», ибо оно открывает всю книгу. Итак, само включение стихотворения в разные книги поэта, само расположение его в книгах говорит о значимости Пушкина для Антокольского и о глубине содержания этой вещи: «Пушкин» — стихотворение о жизни, смерти и бессмертии.

В это же время в связи со 125-летием появляется немало стихов о Пушкине. Уже осмыслены стихи Э. Багрицкого «Пушкин» и «Одесса» (1923),[12] где тень Пушкина «приветствует приход большевиков». Уже прозвучали в том же году брюсовские «Вариации на тему „Медного всадника“», посвященные Пастернаку, где Пушкин — мыслящий, мятежный, двойственный и ненавидящий, — вероятно, впервые в советской поэзии и «наш» и «не-наш» («Льстец» Гр. Шенгели написан в следующем году). Есенин пишет сугубо личное стихотворение «Пушкину» (1924), Маяковский тогда же создает «Юбилейное», где за внешней шутливостью звучит подлинная близость поэтов.[13] И наконец — еще робкая попытка показать *состояние* Пушкина (момент после ранения) — «О Пушкине» Багрицкого — тоже 1924 год.

Вот эту лирическую линию — изображение *внутренней* жизни Пушкина на первом плане, начатую Пастернаком (1918) и Цветаевой (1920), — и развивает «Пушкин» Антокольского — попытка проникнуть в мировосприятие великого поэта.

Многое тяготило Пушкина: «наследье усадеб, вековое бессудье и грусть... весь жандармский корпус в засаде» (I, 30), ссылка (и даже, может быть, слава, любовь). И поэтому — отчаянный порыв: «Все на карту!», «Все на пулю...» Через 35 лет в работе «Медный всадник» Антокольский разовьет эту мысль: «...Пушкин ни перед чем *не смирился*, ничему не изменил, сохранил живую душу и открытой грудью встретил пулю международного проходимца, чтобы защитить свою честь от великосветской клеветы и жандармской провокации» (III, 218; курсив мой, — *Д. Р.*). Тяжело раненный, умирающий поэт чувствует: «Жизнь грозна, и прекрасна, и дразнит». Смелость, взрывчатость, свойственные Пушкину

---

[9] П. Антокольский. Ночной смотр. «Советский писатель», М., 1974, стр. 99, 104.

[10] Письмо Антокольского к автору от 4 января 1976 года (курсив мой, — *Д. Р.*).

[11] П. Антокольский. Избранные стихи. ГИХЛ, [М., 1933], стр. 33—39.

[12] Бросается в глаза перекличка «Одессы» Багрицкого со стихами из упомянутого пастернаковского цикла о Пушкине.

[13] В этих стихах вновь используется прием, звучащий в цветаевской «Встрече с Пушкиным» (1913).

lib.pushkinskijdom.ru

«у бездны мрачной на краю», близки многим из нас, и во второй редакции эта близость еще более очевидна:

Так пируют во время чумы.
Так встречают, смеясь, командора.
Так мятеж пробуждает умы
Для разрыва с былым и раздора.
Это наши года. Это мы.
(I, 29)

За «тишью да гладью» на Сенатской площади Пушкину прозорливо чудятся «вихорь снежный», топот ожившей меди Петра. И через десять лет Антокольский еще раз подтвердит это в статье: «Что Петр был для Пушкина революционером, это мы знаем; он видел в нем сочетание Робеспьера и Наполеона».[14] А раз так — «жизнь прекрасна и смеет шуметь!» Она в *любом* проявлении поражает умирающего:

Жизнь прекрасна и смеет шуметь,
Смеет быть и чумой и потопом.

Заливает! Снесла берега,
Залила уже книжные полки.
И тасует колоду карга
В гофрированной белой наколке.
(I, 29)

По воспоминаниям современников, Пушкину в последние минуты казалось, что он летит по полкам кабинета; кроме того, тут видится наводнение 1824 года, уничтожившее персонажи «Медного всадника». Антокольский экспрессивно убеждает, что вся жизнь Пушкина (включая дуэль) — сплошной вызов «чуме» (вспомним «Пир во время чумы»), «потопу», наводнению, вызов самой смерти — «карге», «бестии». Называя Пушкина «безумным игроком», ассоциируя смерть с обликом Пиковой дамы, Антокольский глазами современника видит идущую до конца непокорную страсть, захваченность Пушкина, его борьбу с мраком, со смертью. Через 50 лет Антокольский напишет о Пушкине: «Великий игрок готов и на самосожжение оттого, что знает: здесь его окончательный выигрыш — бессмертие».[15]

Удача этих стихов еще и в том, что они «скрыто» автобиографичны: они выражают страстность, борьбу и самого Антокольского, напряженность и безудержность его личности, его судьбы. 80-летний маститый поэт творит активно, с каждым годом вносит новое в свое творчество: и темы, и формы, и жанры... Его работы о Пушкине последних лет — одно из подтверждений этого поиска и напряжения. Новое дается Антокольскому нелегко: «Моя „пушкиниана“, растянувшаяся больше чем на полгода... исчерпала мои силы. И я стою на некоем перекрестке и не представляю себе, куда и зачем, где рельсы, где проселок, куда идти?»[16] В страстности, в захваченности жизнью вопреки всему, что может стрястись с человеком, — бессмертие художника-бойца. Это и утверждает Антокольский:

Не смертельна горящая рана.
Не кончается жизнь. Погоди!
Не светает. Гляди: слишком рано.
Столько дела еще впереди.

Этой отличной строфы не было в варианте 1925 года. Она появилась много позже, когда автор, сам умудренный годами, мог еще и еще раз наблюдать развитие «второй жизни» Пушкина. Здесь намечается тема пушкинского бессмертия, которой предстоит еще развиться в стихах Антокольского. Пушкинское «бушеванье при жизни» выразил и В. Маяковский: «Я люблю вас, но живого, а не мумию» («Юбилейное», 1924 год).

Антокольский, наряду с Багрицким и Маяковским, утверждает бесконечность, бессмертие живого, «не застывшего бронзой», «не вошедшего в тома» пушкинского пути.

Образ пути, нескончаемой дороги присутствует в стихотворении, варьируется изобретательно и экспрессивно; этот образ художественно полновесно отражает связь поэта с нашим днем и с будущим. С этим стихотворением перекликается статья Антокольского «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать» (III, 173—182),

[14] «Новый мир», 1937, № 1, стр. 32.
[15] П. Антокольский. Путевой журнал писателя. «Советский писатель», М., 1976, стр. 50.
[16] Письмо П. Антокольского к автору от 3 июля 1974 года.

lib.pushkinskijdom.ru

в которой доказывается, что эта пушкинская строка была лозунгом последних лет жизни поэта.

Тема далеких путей развивается в стихотворении «Дорога» (1937, юбилейный, год), рассказывающем о шири пушкинской России, о путешествиях поэта, приезде Пущина, о другой дороге Пушкина — мятежной. «Он считал себя обреченным на странствие по всем российским дорогам и знал, что странствие кончится случайной гибелью», — писал Антокольский тогда же.[17] Возможно, автор имел в виду известные пушкинские строки: «Иль чума меня подцепит, Иль мороз окостенит...» и т. д.

«Давний путь по снегам бесконечным» (I, 430) — это путь творчества и страданий не только Пушкина, но и всей передовой русской литературы прошлого. Путь с народом, с его душой, с его фольклором, где и Золотая Рыбка и Золотой Петушок, где «сокровища сказок, что веками лелеял народ», воспоминания о Черном море, светлый сон Тани, бегущей по снегам к милому, «вьюга над бегом саней», «из безмолвных полей бубенец»... Все это — очень русская душа, русские приметы, русская дорога.

Ссылка — лишение дорог, невозможность странствий. Но дорога принесла Пущина. Возникает тема иной дороги — дороги борьбы. Пушкин спрашивает: «Значит, все-таки замысел зреет?» (речь идет о декабристах). И пушкинский «пророческий голос» не раз долетал до «ледяного Петербурга». Можно с уверенностью сказать, что Антокольский не имеет в виду здесь что-либо похожее на «Стансы».[18]

«Дорогу» поэт заканчивает взволнованными строками о том, что биографический путь конечен, трагичен, но что есть у человеческой личности иная дорога, иной путь — без конца, озаренный утром. Последние строки пронизаны грустью, но это светлая пушкинская грусть. И хоть известно, как тяжел был дальнейший путь друзей, не возникает ощущения безысходности...

Если стихотворение «Дорога» — ясное, прозрачное, как легкая печаль, его окрашивающая, то другое стихотворение, напечатанное в том же 1937 году, — «Работа» — вовсе не так открыто. Оно — об *интимной связи* России и Пушкина, о его вдохновленности Родиной. Начало очень спокойное: нет возгласов, обращений, усложненных образов, «задыхающихся» строк, спешащего волнения, звучащих в «Дороге». Мерный ритм более соответствует 30-летнему возрасту Пушкина и рабочей обстановке, о которой повествуется здесь. «Это сильный, привыкший к труду человек», активно творящий в условиях ссылки:

...Свеча наплывает. Шандал
Неудобен и погнут. За окнами вьюга.

(I, 433)

Дальше исключительно точно прослежена линия: сосредоточенность — тишина — звуки — слово. Неожиданное и печально-проникновенное признание:

С малых лет он такой тишины поджидал
В дортуарах Лицея, под звездами юга,
На Кавказе, в Тавриде, в Молдавии — там,
Где цыганом бродил или бредил о Ризпич.

(I, 433)

Это емкие строки: в них намек на тягостность для поэта и лицейского шума, и ярких дней на юге, и даже беспокойной любви; в них мысль, что приходит время, когда человек *должен отрешиться* от суетности и разнообразия молодых лет; в них тяга к творческой сосредоточенности — зрелый Пушкин отбрасывает все второстепенное — «служенье муз не терпит суеты...» Об ожидании тишины, о необходимости сосредоточенности Антокольский напишет через много лет в рассказе «Второе Болдино» («6 октября 1833 года»). Целая страница будет посвящена этой потребности Пушкина, там развернется мысль стихотворения — вплоть до текстуальных совпадений. Вторая осень в Болдине. «...Таких ясных и сильных мыслей, кажется, никогда еще не было. И тишины такой никогда не было. С каких же пор он ждал ее прихода? Небось еще в дортуарах лицея...» И дальше: «Но нет, больше, чем о воинской славе, больше, чем о матери, мечтал он о тишине. И все-таки приходила она на короткий срок, на полдня или менее. И тогда летело перо по бумаге, как голубой парус, и вилась вслед парусу волнистая черная ли-

[17] «Литературная газета», 1937, № 8, 10 февраля, стр. 7.

[18] Известна мысль, что в стихотворении «Деревня» Пушкин пытается силой слова воздействовать и на власть имущих; отвергая это, Антокольский пишет: «Конечно, у Пушкина „Увижу ль, о друзья, народ неугнетенный" — это *только* вопль отчаянья, ибо и тогда он понимал отлично, что царь не освободит крестьян от крепостной неволи, — понимал вместе со всем поколением — поколением декабристов» (письмо П. Антокольского автору от 4 января 1976 года).

lib.pushkinskijdom.ru

ния — четырехстопный ямб» (III, 45). Этот отрывок — настоящие стихи. Так проза поэта переходит в поэзию.

Стихотворение «Работа» диалектично: чтобы прийти к «большим начинаниям», к оценке пережитого, к слиянию с Родиной, надо было оставить многое, похоронить иные волнения и привязанности:

Кончен пир. Наконец человек одинок.
Ни друзей, ни любовниц. Одна только няня.

(I, 433)

И это — несмотря на представление Антокольского о Пушкине как о жизнеутверждающем поэте! Несмотря, но не вопреки. В этом, в частности, сложность внутреннего мира Пушкина, увиденная Антокольским.

Антокольский, художественно развивая эту идею, впоследствии в упомянутом рассказе укажет, что чувствовать, слушать голос родины для Пушкина так же важно, как «слышать» тишину... Вот Пушкин уже в Болдине. «...А еще дальше были слышны по-деревенскому высокие девичьи голоса, певшие стройно и печально. Они входили в тишину *как равные ей* и не нарушали ее. Они были нужны его думам» (III, 46; курсив мой, — *Д. Р.*).

В Михайловском жизнь родной страны совсем не девичьими голосами, а «заклинающими» стонами «дикого хора» вьюг настойчиво заявляет о себе, ее голос звучит из Петропавловки, с Черного моря и Кавказа... Тут естественно возникают образы пушкинских стихов. Голос отчизны, пульс ее звучит отовсюду, и надо услышать необходимое:

Только б вырвать!
Из няниной сказки, из книг,
Из пурги этой, из глубины равелина,
Где бессонный Рылеев к решетке приник...

(I, 434)

Внешние впечатления настолько сливаются с тем, что происходит в сердце поэта, что отделить одно от другого невозможно:

Что поймаешь в этих звуках? Иль это в груди
Словно птица колотится в клетке?..

Точно выразил Антокольский это знакомое ему состояние поэта-гражданина, не раз зафиксированное в лирических признаниях (например, у Маяковского в начале поэмы «Хорошо!»: «Это было с бойцами, или страной, или в сердце было в моем»). И Пушкин у Антокольского находит слова там, откуда звучал голос пурги: в сказках, в книгах, в казематах, в декабризме, в скованности Терека и в просторах Черного моря. Питательна сама тишина, четырежды названная, четырежды повторенная в тексте. И тогда наступает время труда, подобного труду мозолистых рук гончара, и приходят результаты труда:

И такая наступит тогда тишина,
Что *за тысячи верст* и *в течение века*
Дальше пушек и дальше набата слышна
Еле слышная, тайная мысль человека.

(курсив мой, — *Д. Р.*)

Возможно, эта концовка стиха подсказана Маяковским, у которого «сила слов, слов набат» мощнее силы пушек и набата тревоги:

...*слово мчится* подтянув подпруги
звенит века и подползают поезда
лизать поэзии мозолистые руки.

(«[Неоконченное]», 1930 год; курсив мой, — *Д. Р.*)

Но Антокольский вводит новый важнейший аспект: сейчас становится внятной и «еле слышная тайная мысль» Пушкина — мы иногда умеем понять и то, о чем лишь думал поэт...

И в «Работе» ощутима одна из любимейших тем Антокольского — *тема дороги*,[19] хоть и звучит чуть приглушенно: то в воспоминаниях о юге, «где цыганом бродил», то в сравнении с «арабским скакуном уходившимся», то в движении пушкинской мысли «за тысячи верст»... Тема дороги, движения, в сознании Антокольского постоянно и тесно связанная с Пушкиным, естественно пересекается

[19] В любовных стихах 20-х годов Антокольский признается: «Все-таки лучшее слово на свете — дорога...» (I, 170).

lib.pushkinskijdom.ru

с его стихами о великом поэте: Пушкин, по Антокольскому, весь в движении, продолжающемся и по сей день. Та же идея и в анализе пушкинской «Элегии».[20] Проза Антокольского, как мы видим, часто подхватывает то, что сказано им о Пушкине в стихах.

«Работа» — свидетельство роста Антокольского как поэта пушкинской темы. Поэт добивается в этой сложной теме ясности без упрощений. Проникая в тайный мир пушкинского творчества, Антокольский старается договаривать до конца, раскрывать этот мир полно, доводить противоречия до развязки. И хотя в последние десятилетия Антокольский затрагивает сложнейшие вопросы пушкинского творчества, его произведения доступны неискушенному читателю. Поэта не удовлетворяет невнятность Пастернака, когда речь идет о Пушкине, *ясном*, по сути своей, поэте. В 1945 году Антокольский так оценил пастернаковский цикл «Тема с вариациями»: «...цикл стихов о Пушкине, по-своему замечательных, единственных в своем роде, но предельно недосказанных... Пастернак обозначает тему, ставит указательную стрелку на распутьи, где пройдет, может быть, другой».[21]

С высокой требовательностью оценивая этот цикл, Антокольский оказывается способным понять совершенно иную поэтическую систему и — через Пушкина — выявить своеобразие Пастернака. Пройдет 30 лет, и Антокольский напишет: «Пастернак — хотя я и полемизировал с ним в старой статье — все-таки в „Теме с вариациями“ очень мне дорог и близок: он глубоко *историчен*».[22]

Интересно отметить, что Антокольский нередко раскрывает особенности других авторов *через их отношение* к Пушкину. Например, Ю. Тынянов, художник и ученый, глубоко убежденный в современности, насущности Пушкина, сам, по Антокольскому, неизбежно оказывается современным и после своей смерти (IV, 153—163). В статье о Багрицком Антокольский показал, что в образе Пушкина — вся страсть Багрицкого, «вся любовь поэта-гражданина к нашей истории и поэзии» (IV, 87).

Пушкинская тема в сознании Антокольского — *одно из мерил творчества вообще.*

3

Начиная с юбилейного 1937 года, как уже говорилось, в стихах Антокольского развивается тема пушкинского бессмертия, традиционная в советской поэзии. Антокольский высказывает мысль: с течением лет голос Пушкина изменяется «только в сторону полной узнаваемости» (III, 181), мы узнаем Пушкина все полнее и глубже. Эта тема начинается со стихотворения «Бессмертие» («1837—1937»). О том, как Пушкин продолжает жить среди нас, Антокольский писал, начиная с 1917 года, много и емко, в стихах и в прозе, но нигде не достигал такой разносторонности, как в «Бессмертии». Эта вещь «переходная»: вначале поэт повествует, как пушкинская «жизнь короткая, жизнь огневая» входит в нас с детства; названы разные стороны личности и бытия Пушкина, и среди них важнейшее свойство — жажда живая

Все схватить и, сжимая в горсти,
Каждый облик своим называя,
Все постигнуть и перерасти.

(I, 437; курсив мой, — *Д. Р.*)

Поэтому-то так естественно мы ощущаем его своим современником: у Антокольского (как и у Багрицкого ранее) Пушкин идет с нами и в бои, и в походы, и в путешествия по Кавказу; он сопереживает нам в наши напряженные, наполненные часы:

Сколько белых ночей в Ленинграде
Вместе с нами ему не спалось
Ради близкого моря и ради
Чьей-то вьющейся пряди волос.

Антокольский чувствует, что Пушкин — в тревоге стучащих сердец, в школьном празднике, в ребячьем внимании, в поющем пушкинский романс женском голосе из радиоволн, — т. е. в *живой реальности нашей страны.* «Бессмертье — не отдых»: оно еще и в том, что стихи Пушкина способны вновь и вновь *удивлять*, будто их «в первый раз услыхала земля».

Но эти стихи — не только о Пушкине: они и о поэзии вообще, проникающей сквозь время, и о наших тревогах, и о самом Павле Антокольском, который, подтверждая это, пишет: «Вообще говоря, стихи — вещь коварная. Принимать их буквально — значит просто не понимать их природы. Это особенно относится к таким старым моим стихам, как „Дорога“ и „Бессмертие“».[23]

---

[20] «Смена», 1941, № 2, стр. 22.
[21] Павел Антокольский. Испытание временем, стр. 103.
[22] Из письма П. Антокольского к автору от 17 января 1976 года.
[23] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

Идея бессмертия пушкинского творчества художественно воплощена Антокольским многообразно: тема смерти Пушкина переливается в тему революции (с которой пушкинские образы связаны еще в стихах 1917—1922 годов), в мысли о Лермонтове, о его близости к Пушкину. Стихотворение «Черная речка» (1959) — строгое и сдержанное. В нем конкретизируется образ российской скорби. Далее поэтическая «кинокамера» Антокольского скользит выше — «над Невой и над Невским, и дальше, За грядой колоннад и аркад» (I, 435), еще выше — к закату солнца. Это и образ смерти, и образ *революционного* возмездия за смерть — закат алый:

Погоди! Он еще окровавит
Императорский штаб и дворец,
Отпеванье по-своему справит
И хоругви расплавит в багрец.

(I, 435)

Антокольский разворачивает метафору Багрицкого «Я мстил за Пушкина под Перекопом». Но поэт-историк Антокольский ведет «кинокамеру» за гробом, прослеживая его путь: увезен из Конюшенной церкви, прикручен к полозьям, оплакан метелью в дороге, «и опущен, и стукнулся оземь, И в земле святогорской зарыт». В этой цепи подробностей — одна из индивидуальных особенностей Антокольского.

Новые «кадры» возвращают нас в Петербург. Один из тех, что стояли в толпе, — крупным планом: «...в горнице тесной... встал гвардеец-гусар неизвестный И допрашивает темноту». Узнаем Лермонтова, стремящегося проникнуть в суть свершившегося. Две последние строфы сжато, но точно говорят нам и о жизни Лермонтова, и о его творчестве, и о его близком бессмертии. Так начинается лермонтовская тема в творчестве Антокольского — она вытекает из пушкинской. Бесспорную мысль о преемственности Лермонтова Антокольский уточняет по-своему: в ответ на вопрос автора этой статьи, почему Антокольский не называет в числе первых пушкинских преемников Лермонтова (см. стр. 49, 52 статьи «Сквозь время» в упоминавшейся книге П. Антокольского «Путевой журнал писателя»), поэт написал: «Гоголь и Достоевский названы как наследники Пушкина прежде всего потому, что как раз и того и другого больше всего коснулся „перстами легкими, как сон", Шестикрылый товарищ. Они пророки par excellence (по преимуществу (франц.), — Д. Р.). А Лермонтов при этом тоже наследник Пушкину, но роль Пророка в человеческом обществе им же снижена в его же стихотворении о пророке».[24]

Для развития темы бессмертия Пушкина очень важна известная «Баллада о чудном мгновении» (1958) — вещь, художественно вскрывающая извечную разницу между натурами творческими, говорящими «векам, истории и мирозданью» — и людьми, не сумевшими сделать свою жизнь творческой, растерявшими «чудные мгновенья». «Баллада» волнует: она утверждает торжество пушкинской славы уже во второй половине XIX века — вплоть до наших дней, причем не менее захватывающе, чем «Работа», вскрывает напряженность творческого процесса Пушкина. Недаром эта вещь все чаще звучит по радио и в концертах. «Балладе о чудном мгновении» в некоторых изданиях предпослана совсем не балладная справка «из старой энциклопедии» — это сразу внушает доверие к содержанию баллады. В книге Антокольского «О Пушкине» (1960) «Баллада» соседствует с работой «Анна Петровна Керн» — беллетризованной историей отношений Пушкина и Керн. Антокольский одним из первых так высоко оценил ее записки, так благодарно почтил ее память. Рисуя в «Балладе» судьбу А. П. Керн, Антокольский видит в центре ее жизни отношения с Пушкиным; все остальное — тлен. Перед нами оживший интимный кусочек биографии Пушкина, важный для понимания одного из мировых шедевров любовной лирики.

Встреча гроба Анны Керн с санями, везшими памятник Пушкину в Москву, символична: это *торжество бессмертия над тленом.* И сани, и кони, и снежная дорога (в который раз — дорога!), и зимнее солнце, и возница — вновь этот мир образов, связанных в представлении Антокольского с Пушкиным, оживает в энергичных стихах. Если в «Черной речке» январь, санный путь, кони — все говорит о смерти поэта, то здесь все это — новая его жизнь:

Вот он — отлит на диво из гулкой бронзы,
Шляпу снял, загляделся на день морозный.
Вот в крылатом плаще, в гражданской одежде
Он стоит, кудрявый и смелый, как прежде.
Только страшно вырос, — прикиньте, смерьте,
Сколько весит на глаз такое бессмертье!
Только страшно юн и страшно спокоен, —
Поглядите, правнуки, — точно такой он!

(II, 304)

[24] Из письма П. Антокольского к автору от 4 января 1976 года.

lib.pushkinskijdom.ru

Пафос «Баллады» — не только в любимой Антокольским мысли, что Пушкин вечно жив. В ней тонко изображен уход той части прежней культуры, быта, которой суждено исчезнуть, — и торжество ценнейшего из наследия прошлого. Причем этому служат и зримые детали: движение гроба и памятника в противоположные стороны, остановка процессии в момент встречи; легко сопоставимы скудные похороны Керн с ежегодными почестями Пушкину, «смертный прах старухи с бессмертной бронзой». Вновь трогает старая мысль о торжестве вечного над преходящим. И ведь вырастает-то это вечное порой из того преходящего, повседневного, непрочного, что диктовало Пушкину его шедевры: из «дома деревянного», из «лунной дорожки» и пр.; но бессмертен лишь результат — работа гения...

Л. Левин в своей содержательной книге «Четыре жизни» (1969) справедливо пишет: «Легенда, пусть и вовсе недостоверная, вызвала к жизни стихотворение, полное поистине неизъяснимой поэтической прелести».[25]

Идет XX век — и жизнь Пушкина продолжается. «В переулке за Арбатом» (1954) — поэма о наших современниках, о 20-х и 30-х годах, о послевоенной Москве, но в ней естественно присутствует Пушкин (уже со второй главы поэмы). И ее герой, и героиня Женя начинают свою работу в школе, готовящейся к пушкинскому празднику, — звучат эти страницы чуточку трогательно, местами нарочито наивно.

Поэма кончается картиной утренней Москвы и оптимистическим лирическим признанием автора. И Пушкин — уже в виде памятника в Москве наших дней — необходимо присутствует здесь:

Над Пушкиным, над Моссоветом —
Безоблачная вышина.
И значит, светом, только светом
Моя задача решена.

В его струении лучистом,
Былое с будущим сдружив,
Я буду пристальным и чистым,
И молодым, пока я жив!

(II, 233)

Антокольский, действительно сдруживший всем своим творчеством былое с настоящим и будущим, поставил их рядом — Пушкина и Моссовет, сблизил их и, озаренный их светом, остается и по сей день «пристальным и чистым, и молодым». Ведь и Маяковский стоя утром у того же памятника, «решил свою задачу» и — тридцатью годами раньше — воскликнул: «Обожаю всяческую жизнь!» («Юбилейное»).

Возможно, Антокольскому в поэме удалось естественно включить Пушкина в живые картины нашей жизни потому, что он осознал неудачу попытки сделать то же в стихотворении «Имя».[26] В нем автор приложил к Пушкину школьную линейку, где лишь крупные деления. «Имя» больше нигде не печаталось, но в нем привлекательна мысль, что Пушкин помог нам понять и «прошедший и будущий век», «он — наш сверстник и *наше дитя*». Здесь зачаток интересной мысли о том, насколько время, исследования, издания, популяризация, печать и радио, весь комплекс нашей общественной жизни — насколько все это обогатило реальное пушкинское бытие, бытие Пушкина в наши дни. Ведь тот Пушкин, которого любят миллионы, — действительно в какой-то мере наше дитя, создан нами, временем, столетием. Говоря о концовке своей «Работы», Антокольский замечает: «Это значит, что мы научились *угадывать* и молчание Пушкина, и его тайное тайных».[27]

У Антокольского Пушкин связан и с культурой Европы. В тревожный период перед Отечественной войной Антокольский пишет свой диптих «Бронзовый поэт» (1939), вторая часть которого называлась «Письмо в Польшу». «Письмо» было тогда животрепещущим, существенно оно и в наши дни. Смысл этого «Письма»: Мицкевич, как и Польша, народ польский, — друзья Пушкина, России; их объединяет демократизм (со времен Пушкина и Мицкевича), стремление к «свободе будущих времен», антифашизм, общая борьба. С тех пор,

Как под одним плащом два брата,
Два гения, два демократа
Сошлись для вечного возврата
У медной статуи Петра,

с тех пор —

Мицкевич с Пушкиным! Сегодня
Над европейской преисподней
Их речи вольные слышны.

(I, 488)

[25] Л. Левин. Четыре жизни. Хроника трудов и дней Павла Антокольского. «Советский писатель», М., 1969, стр. 255.
[26] «Знамя», 1937, № 1, стр. 115—116.
[27] Из письма П. Антокольского к автору от 17 января 1976 года.

lib.pushkinskijdom.ru

Из родственности, из общественной значимости этих поэтов мы делаем вывод, что спор Пушкина с Мицкевичем о Петре, о России (о котором идет речь в статье Антокольского «Медный всадник») — лишь «спор славян между собой». «Письмо» Антокольского утверждает, что близость наших стран выше и значительней прошлых разногласий. Поэтому Польша — сестра нашей страны, поэтому весь Мицкевич — у Пушкина, у Антокольского — не недруг, и надо отвечать ему. Этот ответ Пушкина — «перекличка равных, которые стоят на самой вершине века» (III, 48). «Письмо в Польшу» публицистично и полемично в высшей степени.

В программном сборнике Антокольского «Мастерская» (1958) сразу за вступительным стихотворением следует большая «Баллада-репортаж» о международном звучании Пушкина. В центре сюжета — встреча с английским фермером, читающим ночами пушкинские «Повести Белкина» на русском языке. «Трубами Русской Поэзии» называет Антокольский голос Пушкина и пушкинские традиции, живущие и сейчас в мировой культуре. Эти три слова — пример того, как умеет Антокольский создавать *высокие* образы, патетика которых не ходульна, не декларативна.

Трубы Русской Поэзии слышны поэту и в музейных залах Брюсселя, и в гостиницах, и на вокзалах, и в самолете. В «Балладе-репортаже» действуют Симонов, Михалков и сам Антокольский — наши поэты, своей деятельностью связанные с Европой. По Антокольскому, Пушкин — *явление европейской культуры.* Вот спорное, но интересное мнение Антокольского о стихотворении Пушкина «Торжество Вакха» (1817): «Здесь я всячески настаиваю на том, что в этом стихотворении не только нет влияния Батюшкова, но что у Пушкина оно приобрело исключительное значение как полное его — человека XIX века — погружение в *прамиф* о Дионисе-Вакхе, что здесь Пушкин предсказал Ницше и Вагнера».[28]

Голос Пушкина, голос русской поэзии, связан в «Балладе» с важнейшими проблемами времени, с вопросами мира и единства человечества, этот голос связует «искусства, ремесла, науки» — бельгийца-борца, английского фермера, Мусу Джалиля, внука Пушкина, читателей, музеи и реальную жизнь, звездное небо и советских поэтов...

Эта способность Антокольского обобщать в одном стихотворении сложные явления проявилась и в последнем по времени аккорде его поэтической пушкинианы — в кантате «День рождения шестого июня 1974». Это некий синтез выраженного Антокольским о Пушкине в других стихах: тут сказано и о пушкинском историзме, о его драматургии, и о революционности, о проблеме «Медного всадника», и о бессмертии Пушкина, и о его читателе. Последняя тема кантаты наиболее выразительна: возникает ощущение, что Пушкин до конца не дочитан и не будет дочитан:

Сколько строк не обнародованы,
Сколько песен в жаркой груди,
Сколько сказок у Родионовны,
Сколько будущих впереди![29]

Пришедший к нам «в четвертом измеренье», «опять, рискован и раскован, Скликает новых смельчаков он», и потомки его — «кто-то книга, а кто-то чтец» — достойны поэта: «сколько счастья, сколько отчаянья, Сколько сильных дружеских рук!» Мотив рискующего игрока, связанный у Антокольского с Пушкиным в 30-е годы, дополнен здесь мотивом раскованности, «бессмертной беззаботности», посмертной легкой дороги: «все цепи Муза порвала».

Интересна форма этой вещи. Кантата — жанр лирики, распространенный в XVIII веке. Едва ли не последняя русская кантата — «Леда» Пушкина. Антокольский, обращаясь к Пушкину, использует давно забытый жанр со всеми его признаками: тут ритмически разнородные части для запевалы и для хора, тут и аллегории, и поэтическая фантазия. Любопытно отметить, что только здесь и в «Письме в Польшу» Антокольский использует четырехстопный ямб, милый Пушкину. Большинство же стихов Антокольского о Пушкине написаны трех- и четырехстопным анапестом и его паузной формой (с перекрестными мужскими и женскими рифмами). «Пушкинским» четырехстопным ямбом поэт охотно пользуется, но — в стихах на другие темы; он иногда использует пушкинские рифмы и даже целые выражения. Но ни в одной реминисценции, ни в одной «перекличке» Пушкина и Антокольского нет и тени нарочитости: советский поэт использует наследие Пушкина творчески.

* * *

Довольно давно, сорок лет назад, Антокольский поэтически сформулировал задачу, стоящую перед пушкинистами: «...реконструировать один огромный, недописанный, частью, может быть, зашифрованный черновик Пушкина, этот чер-

[28] Из письма П. Антокольского к автору от 4 января 1976 года.
[29] П. Антокольский. Ночной смотр, стр. 55.

lib.pushkinskijdom.ru

новик можно назвать „тенденцией его развития". К чему он шел со своим широким пониманием истории, со своей отзывчивостью к народному творчеству, со своей лихорадочной работоспособностью и живой, открытой, горячей душой?.. Понять это — значит следовать за Пушкиным».[30] В какой мере сам Антокольский решил эту задачу? Если учесть все стихи Антокольского о Пушкине (в том числе круг произведений, связанных с пушкинским образом Медного всадника, которые рассмотрены в моей статье «„Медный всадник" в творчестве П. Антокольского», упомянутой выше), то, помимо выводов, сделанных в ходе этой работы, становится очевидным следующее.

Ни один из советских поэтов так долго и плодотворно не писал о Пушкине, как Антокольский. Он одним из первых поставил личность Пушкина в центр стихов, показав поэта «изнутри», и развиваст эту линию пушкинианы по сей день.

Поэт, глубоко войдя в пушкинский мир, сам обогащается и с годами выносит из него пушкинскую простоту и ясность. В творчестве Антокольского сильно интеллектуальное, рациональное начало; бесспорно, гармоничность пушкинского гения, осознаваемая Антокольским, влекла его и питала десятки лет (влияние Пушкина на рационалистические свойства поэзии Антокольского — интересный, но особый вопрос). Стихи о Пушкине, конечно, помогли и поэту, и читателю полнее понять взаимозависимость художника и среды, художника и Родины, глубже проникнуть в творческий процесс, в труд поэта.

Эмоциональная напряженность почти всех стихов Антокольского о Пушкине делает очевидным то, что творческий облик Пушкина, его нравственный идеал, чуткость великого протестанта, активного и несгибаемого, — все это близко Антокольскому, все это его личное; без работы над Пушкиным сам поэт был бы иным.

Мы выяснили, насколько результативным может быть постоянное обращение нашего современника к самым дорогим и, казалось бы, давно прочитанным страницам прошлого. Поэт и исследователь Антокольский, приобщаясь всю жизнь к одной из традиций нашей поэзии — к использованию и переработке великого культурного наследия, обогатил свое творчество, расширил его диапазон, пополнил пушкиноведение, сделал новаторский вклад в поэтическую пушкиниану. Сам же поэт чеканно и удивительно скромно написал об этом: «Мое дело простое, мастеровое, техническое, учительское. Напоминать каждому близкому и каждому первому встречному Пушкина. Нести его имя как боевой лозунг и праздничный вымпел!» (III, 274).

ЧИТАТЕЛИ «ВАСИЛИЯ ТЕРКИНА». ПО МАТЕРИАЛАМ ПИСЕМ А. ТВАРДОВСКОГО

(ПУБЛИКАЦИЯ П. С. ВЫХОДЦЕВА)

Для всякого истинного художника проблема читателя — одна из самых волнующих и нередко драматичных, затрагивающих вопрос о смысле творчества. В русской литературе, пожалуй, нет ни одного более или менее значительного писателя, который бы оставался равнодушным к тому, о чем, для кого и для чего он пишет. И не случайно проблема «поэт и народ» в русской поэзии стала одной из главных.

В творчестве советских писателей проблема массового читателя приобрела особое значение. Немало интереснейших мыслей о роли читателя в развитии литературы и в осознании художником своего назначения мы находим в высказываниях М. Горького, Д. Бедного, В. Маяковского и других основоположников социалистического реализма. Однако не будет преувеличением сказать, что в творчестве и эстетических взглядах А. Твардовского, как ни у одного русского писателя, эта проблема заняла столь значительное место, что без ее учета невозможно понять самобытность и глубину народности поэта.

Связывая всю литературную деятельность писателя с жизненными потребностями народа, с массовым читателем, Твардовский выработал свою оригинальную концепцию художественного творчества. Нет ни одного выступления, ни одного суждения о литературе, где бы он не касался проблемы «читатель-писатель». Как никто другой, Твардовский теоретически поставил эту проблему так глубоко и многогранно, а в своем художественном творчестве решал ее так своеобразно, что уже одно это придает его поэтическому облику индивидуальную неповторимость.

Идя от этой проблемы, Твардовский сумел сказать много нового, исключительно интересного о литературе и литературном процессе, о творчестве отдель-

[30] «Новый мир», 1937, № 1, стр. 32.

lib.pushkinskijdom.ru

ных художников и сущности мастерства. Таковы, например, его суждения о стиле Пушкина, в общении с которым читатель не ощущает своей «подавленности» силою гения; о величии Некрасова как «поставщика» народного репертуара; о народности Маяковского, страстно рвавшегося к массовому читателю, готового писать на фронтонах больших городских домов и на спичечных коробках, только бы «уйти с книжной полки», и т. п. Даже этапы развития русской и мировой поэзии Твардовский связывал с ее способностью «проникать» в народные массы, «в устный обиход народа». Вообще, считал он, поэзия начинается там, где она затрагивает сердца совсем неискушенных в литературе людей. Во многих своих выступлениях он интересно и оригинально доказывал, почему настоящая, большая поэзия не может создаваться в расчете на «избранных» ценителей искусства. О себе же сказал решительно и категорично: «Я не представляю себе, чтобы я написал книгу или какое-то небольшое стихотворение, имея в виду лишь узкий круг специалистов литературного дела».[1] Оригинальны и существенны в этой же связи суждения Твардовского о значении для писателя народного творчества, о своеобразии развития русской поэзии, о государственной ответственности советского художника в своем творчестве, о непременно уважительном и заинтересованном отношении к читателю, о собственно поэтическом мастерстве, и многие другие.

Принципиальная ориентация на массового читателя-современника обусловила буквально все особенности художественного творчества самого Твардовского — проблематики, жанров, стиля, характера новаторских поисков и открытий.

Особое и многостороннее значение приобрела проблема читателя для Твардовского в его работе над поэмой «Василий Теркин».

«Книга про бойца» — одна из самых выдающихся вершин русской эпической поэзии, непревзойденный художественный памятник Великой Отечественной войне, героическому подвигу советского народа. Уже первые ее публикации во фронтовой газете «Красноармейская правда» и журнале «Красноармеец» породили огромную читательскую почту. Сотни и тысячи писем читателей подтверждают, что поэма «Василий Теркин» стала любимейшим произведением воинов и всего народа. Солдаты называли поэму «энциклопедией фронтовой жизни бойца», «самой лучшей книгой» о войне, «бьющей правдой», «поднимающей чувство гордости» за свой народ.

«Василий Теркин» вызвал к жизни не только уникальную по своему характеру «читательскую почту» — письма, в которых отразилось «мнение народное» о книге, но и многочисленные произведения массового читателя в виде «продолжений», «подражаний» и «дополнений» к поэме.

Можно утверждать, что «Василий Теркин» был любимым произведением и самого Твардовского.

Боль моя, моя отрада,
Отдых мой и подвиг мой, —

так, завершая поэму, оценил поэт свой многолетний труд. Позже он писал: «... „Книга про бойца“, каково бы ни было ее собственно литературное значение, в годы войны была для меня истинным счастьем: она дала мне ощущение очевидной полезности моего труда, чувство полной свободы обращения со стихом и словом в естественно сложившейся, непринужденной форме изложения. „Теркин“ был для меня во взаимоотношениях поэта с его читателем — воюющим советским человеком, — моей лирикой, моей публицистикой, песней и поучением, анекдотом и присказкой, разговором по душам и репликой к случаю».[2]

Совершенно особые взаимоотношения автора, героя и читателя в поэме придали ей неповторимый художественный облик, во многом обусловили жанровые и стилевые особенности произведения. Твардовский не случайно сделал любопытнейшее и, казалось бы, парадоксальное заявление: «„Василий Теркин“ вышел из той полуфольклорной современной „стихии“, которую составляют газетный и стенгазетный фельетон, репертуар эстрады, частушка, шуточная песня, раек и т. п. Сейчас он сам породил много подобного материала в практике газет, специальных изданий, эстрады, устного обихода. Откуда пришел — туда и уходит. И в этом смысле „Книга про бойца“, как я уже отчасти говорил, — произведение не собственное мое, а коллективного авторства. Свою долю участия в нем я считаю выполненной. И это никак не ущемляет мое авторское чувство, а наоборот, очень приятно ему: мне удалось в свое время потрудиться над выявлением образа Теркина, который приобрел, как свидетельствуют письменные и устные отзывы читателей, довольно широкое распространение в народе».[3]

Твардовский высоко ценил читательское участие в судьбе поэмы и в замечательной статье «Как был написан „Василий Теркин“ (Ответ читателям)» подробно рассказал об этом.

---

[1] «Северный рабочий», 1959, № 50, 28 февраля.

[2] А. Т. Твардовский, Собрание сочинений в пяти томах, т. 1, изд. «Художественная литература», М., 1966, стр. 16.

[3] Там же, т. 2, стр. 406—407.

lib.pushkinskijdom.ru

К середине 50-х годов накопилось довольно значительное количество разного рода произведений читателей о Теркине.[4] У Твардовского зародилась мысль опубликовать их в виде отдельной книги.

Предлагаемые читателю письма Твардовского рассказывают об истории этого интереснейшего замысла и имеют значение, выходящее за рамки творческой биографии поэта.

Моя переписка с А. Т. Твардовским началась в 1951 году и касалась главным образом деталей его жизни и творчества. Письма Твардовского, как и всякого выдающегося художника, представляют большую историко-литературную ценность. Я выделил лишь те из них, которые помогают понять интересующий нас эпизод. Этим же обусловлены и некоторые пропуски в письмах (где говорится о вещах, не касающихся «Теркина», его читателей, замысла предполагаемой книги и связанных с ним проблем фольклоризма).

Особое внимание, с каким Твардовский относился к тому, что писалось о «Василии Теркине», также подтверждает значимость поэмы в его творческой судьбе.

1

М.22.XI.51.

Уважаемый Петр Созонтович!

Искать Вам фронтовые газеты, где печатался «Теркин», по-моему, не имеет смысла. Дело не в тех незначительных разночтениях, которые обнаружились бы, дело в «Теркине» — каков он есть в собранном виде. О нем-то и не сказано еще ничего путного, на мой взгляд. А «разночтения» оставим для будущих «исследователей»: это работа бесплодная.[5]

Если по оказии будете в Москве, готов ответить на Ваши вопросы и предоставить Вам «почту» «Теркина», хотя она у меня не полна и не приведена еще в порядок.

Ваш А. Твардовский.

2

М.26.I.54.

Дорогой Петр Созонтович!

Мне только вчера передали Ваше письмо, — этим объясняется задержка с ответом.

Конечно, использовать письма читателей можно, только не нужно указывать: «с разрешения» или: «любезно предоставленные нам...»

Должен сказать, что Ваша статья в «Звезде»[6] мне очень понравилась. Это серьезный разговор, какого я не слышал еще, если не говорить о статье В. Александрова. Это уже не «образ бывалого (до чего не люблю это слово в нынешнем применении!) солдата в поэме А. Твардовского...» и т. п.

Посылаю Вам мою новую книжку.

Что это за сборник, о котором Вы говорите? Я бы хотел его видеть, когда он выйдет.[7]

Желаю Вам всего доброго.

Ваш А. Твардовский.

3

М.19.IX.54.

Дорогой Петр Созонтович!

Работу Вашу я прочел (бегло), но не смогу теперь, голова другим занята, подробно говорить о ней. Кроме всего прочего, это вообще занятие не в моем вкусе — поучать, как надобно писать обо мне. Одно скажу, что Вы совершенно правы, когда говорите о некнижном влиянии фольклора на меня и о невозмож-

---

[4] Частично этот материал освещен в статьях: П. С. Выходцев. Литература или фольклор? (К вопросу о современном народном творчестве). В кн.: Русский фольклор. Материалы и исследования, V. Изд. АН СССР, М.—Л., 1960, стр. 265—292; Стихи читателей «Василия Теркина». Предисловие и публикация Ю. Г. Буртина. «Литературное наследство», т. 78, кн. 1, 1966, стр. 563—601.

[5] Позже Твардовский не говорил об этом столь категорично.

[6] Имеется в виду статья: П. С. Выходцев. Особенности типизации в поэмах А. Твардовского. «Звезда», 1954, № 1, стр. 166—172.

[7] Речь идет о подготовке очередного, IV, выпуска «Вопросов советской литературы» (Изд. АН СССР, 1956), в котором помещена моя статья «А. Твардовский и народно-поэтическое творчество». В следующем письме А. Твардовский пишет об этой статье, ознакомившись с ней по машинописи.

lib.pushkinskijdom.ru

ности путем наложения соответствующих стихов на зафиксированные образцы устной поэзии судить о мере пользования фольклором, т. е. что Вы толкуете это дело расширительно. Это все, мне кажется, верно. Если можно, учтите еще также мелочи, которые мне запомнились...

Еще, думается, если уж ставить эту задачу, то следовало бы привлечь, кроме поэм, лирику.

Впрочем, не обращайте внимание на этот совет, делайте, как Вам виднее.

Двухтомник Вам посылаю. Отсылать ли Вам рукопись обратно?

Ваш А. Твардовский.

4

М.I.XII.55.

Дорогой Петр Созонтович!

Письма по «Далям» и «Послевоенным стихам» есть, и порядочно. Будете в Москве — звоните (Г-1-79-13), я постараюсь подготовить побольше, а Вы выберете, что Вам нужно.

Спасибо за отзыв о стихах в «Огоньке», хотя там не все мне нравится.

Ваш А. Твардовский.

5

Москва, 22.XII.56.

Дорогой Петр Созонтович!

Апокриф насчет «продолжения» Теркина, так взволновавший Вас, — только апокриф. Человек, передавший Вам эту легенду, слышал, как говорится, звон. Дело в том, что в Москве кое-кто из моих друзей знал, что я как-то, скажем, в ноябре взялся было за «Теркина на т<ом> св<ете>» — устранить в нем кое-какие длиннотки, пустотки и т. п., обозначившиеся после двухлетней вылежки. Но эта работа у меня далеко не пошла в силу внешних воздействий последнего времени. Вот и все, а слух спутал меня, примерно, с автором «Кавалера Золотой Звезды».

Всего доброго.

Ваш А. Твардовский.

6

, Москва, 17.II.57.

Дорогой Петр Созонтович!

«Стихотв<орение> неизвестного солдата» — действительно стихотв<орение> неизвестного автора. Я его нашел в литературной почте (стихи и пр.) нашей фронтовой редакции, занимаясь ответами начинающим. Ответить было некому — ни имени, ни адреса. М<ожет> б<ыть> (уж не помню), оно было как-нибудь неразборчиво подписано, но факт, что имени я не знал и поэтому «присвоил» стих<отворение>, немножко его поправив, гл<авным> обр<азом> в смысле грамматики. Так.

Ваше сообщение о нью-йоркском «Теркине» [8] меня очень заинтересовало, если только это точно. Не могли бы Вы как-нибудь узнать название издательства, что-нибудь такое, чтоб легче разыскивать. Я, конечно, достану эту книжку через ин<остранную> комиссию или через МИД. Тогда дам и Вам ознакомиться. М<ежду> пр<очим> о ней здорово можно было бы написать, если это не абсолютная дрянь в лит<ературном> смысле. Только, конечно, не я должен писать.

Желаю добра. Лишнюю фотографию мне возвратили. Идет та, где я в кресле.

Ваш А. Твардовский.

7

М.27.II.57.

Дорогой Петр Созонтович!

...«Теркина после войны» мне обещали верные и могущественные лица достать. Тотчас поделюсь с Вами.

Очень рад Вашей готовности принять участие в деле «оформления» теркинского фольклора. Я, пожалуй, попробую предложить это дело «Совпису».

Желаю всего доброго.

Ваш А. Твардовский.

---

[8] Речь идет о поэме С. Юрасова «Василий Теркин после войны (по А. Твардовскому)», опубликованной в Нью-Йорке, оценку которой впоследствии дал А. Твардовский в последнем варианте статьи «Как был написан „Василий Теркин“ (Ответ читателям)» (т. 2, стр. 409—412).

lib.pushkinskijdom.ru

8

М.5.VII.57.

Дорогой Петр Созонтович!

Наклевывается, вернее, просто предоставляется реальная возможность опубликования стихов читателей «Теркина». Согласитесь ли Вы дать к этой публикации пояснительную статью листа на полтора? Если можете, то ответьте мне, чтобы я мог об этом условиться с издателями и редакторами. М‹ожет› б‹ыть›, это будет отдельная книжка, м‹ожет› б‹ыть› — на первый раз — место в большом сб-ке листов на пять или более (место). Тогда, заручившись Вашим согласием, я дам команду подбирать стихи и подготовить для Вас экземпляр этой рукописи...

Желаю добра. Что с книгой в «Совписе»?

Американского «Теркина» все нет.

Ваш А. Твардовский.

9

М.16.IX.57.

Дорогой Петр Созонтович!

Спасибо за Индию,[9] хотя, как Вы догадываетесь, я ни судить о переводе, ни прочесть сопроводительную заметку самостоятельно не мог.

Очень жаль, что книгу Вашу «мурыжат», но я думаю, что это по причине выхода в этом же изд-ве и в этом году книжонки Любаревой. (Я ее просмотрел — она легонькая). К сожалению, в этом деле я, по понятным причинам, не могу Вам помочь.

Некий готовящийся сб-к (кажется, в Воениздате) настоятельно теребит меня насчет стихов читателей «Теркина», но он, черт, хочет, чтобы сопровод‹ительную› статью написал я, а я не хочу этого делать принципиально, хотя одно время считал это возможным и, по слабости, согласился, — теперь — выкручиваться. Кроме того, доступ к материалам осложнен недавним ремонтом квартиры, где мы даже не живем сейчас и где все в страшном беспорядке (мы еще на даче).

Вам совсем не понравилась новая глава «Далей» в «Правде», что Вы не обмолвились об ней? Но мне и это было бы интересно. Будьте здоровы и не унывайте.

Ваш А. Твардовский.

10

Ялта, 23.XII.57.

Дорогой Петр Созонтович!

Поздравляю Вас с наступающим (или уже наступившим) Новым годом...

Я не мог здесь вспомнить Ваш дом‹ашний› адрес, а он мне нужен для серьезного дела: хочу Вам прислать отсюда экземпляр рукописи «Стихов читателей „Теркина“», переписка коих заканчивается Марией Илларионовной [10] (здесь со мной она и дочь Ольга). Посмотрите, пожалуйста, это дело и принимайте решение: захотите ли Вы написать этой книге некое сопровождение?

Одна возможность опубликования мною уже упущена (сб-к Воениздата, где всячески просили и теребили меня, но переписка стихов затянулась по занятости М. И. в Москве разными домашними и иными делами и по невозможности препоручить это дело сторонней машинистке, — это работа особая), но там, как я, кажется, уже писал Вам, было неприемлемое для меня условие — чтобы я писал сопровождение, а Вы, как посмотрите, то увидите, что мне, действительно, не с руки писать его.

Я думаю, что эту штуку мы сможем запустить в «Совписе» или, м‹ожет› б‹ыть›, в новом изд-ве «Современник» или в том же Воениздате. Это я беру на себя. Гоните адрес, желательно телеграммой. Я тотчас вышлю рукопись и, заручившись Вашим согласием, буде таковое воспоследует, начну действовать.

Будьте здоровы и счастливы. Когда выходит Ваша книга? Я в Москве уже слышал о ней благоприятные отзывы (кажется, Турков или еще кто-то).

Ваш А. Твардовский.

11

Ялта, 6.I.58.

Дорогой Петр Созонтович!

Одновременно с сим высылаю рукопись «Стихов читателей» в первоначальном, натуральном, только переписанном на машинке виде. Это была нешуточная ра-

[9] Речь идет о переводе известным индийским поэтом Нирендронатхом Раем стихотворения Твардовского «Признание» на бенгальский язык; перевод опубликован в журнале «Обозрение» (Калькутта, 1957, март).

[10] Мария Илларионовна Твардовская, жена поэта.

lib.pushkinskijdom.ru

бота для М. И. — извлечь эти 108 стихотворений из массы писем. Но что это такое — не могу судить по первому (подряд) прочтению их, и годится ли это для издания — не знаю. Там много интересного и даже трогательного — почти все они это не просто отклик и желание поговорить с автором на его языке, но и своеобразное «заманивание», понуждение автора к продолжению этой книги. Могу сказать без псевдоскромности, что образец такого «контакта» между писателем и читателем, пожалуй, беспрецедентен в нашей лит-ре, не только в поэзии, хотя бы иметь в виду и такие книги, как «Сталь» Островского или «Повесть» Полевого, — там некие привходящие мотивы и обстоятельства. Но мне трудно допустить, что при моей жизни я позволил бы опубликовать такие славословия собственной персоне, какими там оснащено каждое почти послание. И, однако, я посылаю Вам все это в нетронутом (как и в отношении длиннот и малограмотности) виде, чтобы не лишить материал его дополнительной натуральности. Посмотрите и отпишите мне о своих соображениях. Льщу себя надеждой, что безотносительно к возможному изданию этой штуки, она Вам будет небезынтересна...

Жму руку.

Ваш А. Твардовский.

12

Ялта, 18.I.58.

Дорогой Петр Созонтович!

Спасибо за оперативность прочтения рукописи и отклика на нее. Напрасно Вы говорите о какой-то многословности письма Вашего — письма хорошие (а оно хорошее, горячее и толковое) так именно и пишутся — порывом к высказыванию самого необходимого и без особых забот относительно излишеств и украшательства стиля. — Я очень рад, что Вы распознаете и признаете значительность этого материала, при всех необходимых оговорках насчет длиннот, литературщины и т. п. И не откладывайте в особо долгий ящик свое намерение написать нечто — это не пропадет ни в коем случае. При встрече мы договоримся насчет составительства. По истинному праву труда и забот об этом деле составителем должна быть М. И., хоть и очень не хотелось бы дать повод к обычным в таком случае остротам лит‹ературной› братии. Но и это нужно еще обдумать. На мое предложение об издании этой штуки Лесючевский молчит. Это тоже не беда, найдем издателя (только, пожалуй, менее всего это Воениздат, если иметь в виду научную задачу). Итак, книга Ваша выходит, ну что ж, авось там не все вытоптали. Авось — и не последняя она...

Еще раз спасибо за письмо. Всего Вам доброго. Я пробуду здесь еще до середины февраля, примерно.

А. Твардовский.

13

Ялта, 29.I.58.

Дорогой Петр Созонтович!

Ответа от Лесючевского я так и не получил до сих пор. Скорее всего, до моего приезда в Москву договориться не удастся — ни с ним, ни с другими изд-вами. Но это не важно, и вот почему. Я, между прочим, теперь думаю, что наиболее благородной и выгодной во всех отношениях формой обнародования и истолкования этого материала может быть именно статья, работа, представляющая собою по жанру как бы обзорную только работу. Тут и возможность широкого, обильного цитирования особо интересных кусков и отрывков, и возможность опустить длинноты и повторения, однотипные вещи и т. д. Эта работа легко нашла бы себе место и в толстом журнале и могла быть выпущена отдельно, — это подходит под различные рубрики, привычные сознанию редакторов и рецензентов. Вот Вы бы и могли на площади такой работы справиться со всей своей проблематикой, — такой поворот дела, как мне кажется, не урезывает Ваших возможностей ни в малой мере. Подумайте, пожалуйста, и черкните мне. Дело — не пожарное, отмерим семь раз.

О книге, повторяю, не горюйте, если и вправду там так много выскоблено. Хотелось бы написать заново? — эта возможность, вернее, не эта, а сходная у Вас всегда есть и будет. Книгу, наверно, будут хвалить и говорить о необходимости (с их точки зрения) такой-то переработки при втором издании. А доработку эту Вы можете понимать по-своему. Так что, не горюйте.

Желаю Вам всего доброго.

А. Твардовский.

lib.pushkinskijdom.ru

14

Москва, 10. IV. 58

Дорогой Петр Созонтович!

Книгу получил,[11] большое спасибо, прочесть, конечно, не успел, но внешне, по кр‹айней› мере, она выглядит весьма солидно.

Относительно «Стихов читателей» (в почте затерялось Ваше письмо насчет этого дела в разрезе статьи-обзора — только сейчас обнаружил его). Мое мнение: подряжайтесь![12] Мне даже кажется, что это покамест наилучший вариант запуска в жизнь этого материала. Подряжайтесь и пишите, стараясь процитировать наиболее яркие и выразительные строфы, места, изложив от себя общее содержание вещи, дав понять о ее контексте и т. д., — не учить Вас.

Кстати, и в последнее время поступило несколько писем со стихами к Теркину и о нем. Когда будут переписаны на машинке, вышлю.

Желаю Вам всего доброго.

Стихов для «Невы» не обещаю — нет, а что есть законтрактовано на корню, а как приехал в Москву — не пишу, — дела, суета и пр. М‹ежду› пр‹очим›,, не миновать мне надевать старый хомут.[13]

Ваш А. Твардовский.

15

1 ноября 1958 г.

Дорогой Петр Созонтович!

Статью получили.[14] Я не стал ее читать первым, потому что непомещение ее в «Новом мире» предрешается по той самой причине, которую видите и Вы, но считаете несущественной, т. е. рассмотрение поставленного в ней вопроса о литературе и фольклоре в непосредственной связи с творчеством главного редактора «Нового мира».

Статья передана мною из рук в руки А. Г. Дементьеву, который еще является и редактором «Вопросов», — возможно, что там она найдет место...

Пишите, звоните, когда будете в Москве, есть кое-что интересное для Вас.[15]

А. Твардовский.

16

21 ноября 1958 г.

Дорогой Петр Созонтович!

Я уже писал Вам, что не может быть и речи об опубликовании Вашей работы в «Новом мире» в силу того самого «неудобства», в котором Вы пытались меня разуверить.[16]

Статья была передана мною А. Г. на предмет рассмотрения ее с точки зрения «Вопросов литературы». Естественно, что и здесь с моей стороны не могло быть ни тени воздействия на него — он должен был решить вопрос без каких бы то ни было «стимулов» извне. И он решил его отрицательно и возвратил мне рукопись, которую я Вам направляю.

---

[11] Речь идет о книге: П. Выходцев. Александр Твардовский. «Советский писатель», М., 1958.

[12] Редколлегия серийного издания «Русский фольклор» предложила мне написать для этого сборника статью о произведениях читателей «Василия Теркина».

[13] А. Твардовский имеет в виду назначение его главным редактором журнала «Новый мир».

[14] Речь идет о рукописи моей статьи по поводу «продолжений» и «подражаний» «Теркину». Позже статья под названием «Литература или фольклор? (К вопросу о современном народном творчестве)» была опубликована в кн.: Русский фольклор. Материалы и исследования, V, стр. 265—292.

[15] Твардовский имеет в виду полученную им «поэму» С. Юрасова и новые произведения читателей о «Василии Теркине».

[16] Основная причина охлаждения А. Т. Твардовского к изданию «теркинского фольклора» и всяких материалов по этому поводу состоит в том, что он пришел к выводу о «нескромности» авторского вмешательства в судьбу поэмы. Щепетильность этого рода была чертой его натуры, обнаруживалась она и в других случаях. Например, прочитав мою статью «А. Твардовский и классические традиции», он писал: «...я отчасти почувствовал себя уже отлитым в бронзе, покойником, притом — давним, как будто над моим прахом уже сомкнулись волны по крайней мере десятилетий, и в то же время как будто мне оставлена возможность читать, что тут, на земле, обо мне пишут. Словом, я вздрогнул от некоего холодного дуновения времени» (письмо от 8 сентября 1956 года).

lib.pushkinskijdom.ru

В порядке личного интереса я просмотрел рукопись, но от высказывания воздержусь, скажу только, что рассмотрение «теркинской поэзии» в плане принятой Вами «фольклорной концепции», пожалуй, делает все это слишком специальным материалом.

Пожалуйста, не огорчайтесь.

Ваш А. Твардовский.

17

М. 10. IV. 59.

Дорогой Петр Созонтович!

...Что касается писем, я решил не публиковать без особых обстоятельств (вроде «Ответа читателям») читательских писем,[17] ибо куда ни кинь, а это «делопроизводство собственной славы», и уподобляться мне в этом смысле некоторым иным деятелям не следует.

Простите меня, но более подробно объясниться просто не имею времени и сил, крайне замордован делами и суетами.

Ваш А. Твардовский.

В. П. БУДАРАГИН

НОВЫЕ ПОСТУПЛЕНИЯ В СОБРАНИЕ ДРЕВНЕРУССКИХ РУКОПИСЕЙ ПУШКИНСКОГО ДОМА

В 1975 году Древлехранилище, возглавляемое Владимиром Ивановичем Малышевым, продолжало свою работу по разысканию древнерусских рукописей. В результате этих поисков собрание Пушкинского дома увеличилось на 256 единиц хранения. Среди них рукописи, найденные археографическими экспедициями и переданные в дар различными учреждениями, приобретения от коллекционеров и любителей старины.

Формирование и пополнение территориальных собраний — главная задача археографической работы Древлехранилища на протяжении всех 27 лет существования. В прошлом году наибольшее число находок влилось в одно из самых молодых наших территориальных собраний — Вологодское. Оно увеличилось на 39 рукописей XVII—XX веков и насчитывает теперь 117 рукописных книг, древнейшая из которых была переписана в XV веке. Основную часть прошлогодних пополнений составили 30 рукописей XVII—XX веков, разысканных Н. В. Понырко в Тарногском районе Вологодской области. Среди находок Часовник (XVII век) и сборник духовных стихов поморского письма (XVIII век), содержащий стихи о смерти, о небесном житии, плач Иоасафа царевича, Ефрема Сирина об антихристе (старообрядческое сочинение), вариант стиха о Никоне, приписываемого протопопу Аввакуму, и др.

Остальные находки подтверждают непрерывность рукописной традиции в районе поисков. Все они — местного письма и позволяют расширить наши представления об искусстве книжного оформления и круге читательских интересов тарногских крестьян в XIX—XX веках. Так, стало известно имя писца Гавриила, закончившего в 1903 году переписывание Пролога на сентябрь и ноябрь. Его же рукой написан объемистый сборник, содержащий Азбучный патерик, выписки из Требника, Кормчей, Кирилловой книги, сочинений Иосифа Волоцкого и другие произведения, связанные с вопросами старообрядческой догматики. Необходимо отметить лицевой список Мучения Кирика и Улиты, настенный лист с изображением «истинного» и «неистинного» крестного знамения, помянник с перечислением вологодских, черевковских, кимрских христиан.

В сборниках представлены сочинения Максима Грека, отрывки из Беседы трех святителей, повести о Варлааме и Иоасафе, снов Шахаиши, хронология патриаршества до Никона, выписки из патериков, Пролога, Хронографа, Альфы и Омеги, Пчелы, Старчества, Страстей Христовых, старообрядческая сатира в стихах «Обряд нынешняго века», стих о Борисе и Глебе, «Идет чернец из монастыря», толкования о кадиле, лестовке, о чинах ангельских, сказание о рае, о видении Макария Египтянина, о наказании чад своих и др. Упомянем также Поморские ответы, Паренесис Ефрема Сирина и крюковой Обиход поморского письма в списках первой половины XIX века.

---

[17] Здесь А. Твардовский имеет в виду все те же стихотворения и поэмы читателей.

lib.pushkinskijdom.ru

От А. А. Куличева (Ленинград) были приобретены 8 рукописей XVIII—XX веков, найденные им в Череповецком районе Вологодской области. Здесь представлены повести о царе Аггее, о лакомце, о патриархе Никоне (из Винограда российского), легенда о кровосмесителе, слова об Антонии Сийском, Иоанне Новгородском, выписки из сочинений Максима Грека и Иосифа Волоцкого, слова и поучения отцов церкви, Жития Василия Нового, Кирика и Улиты, стихотворные произведения, старообрядческие сочинения эсхатологического и полемического содержания, в том числе «Беседа А. В. Швецова с миссионером о. Ксенофонтом» и сочинение Н. Шарова, направленное против старообрядцев поморского согласия. Из магазина «Старая книга» № 53 в Вологодское собрание поступила Псалтырь с восследованием XVII века с миниатюрой, изображающей царя Давида.

Продолжает из года в год пополняться Северодвинское собрание. 27 рукописей XVIII—XX веков, доставленные В. П. Бударагиным и И. И. Гумницким из Верхнетоемского района Архангельской области, позволяют углубить наши знания о рукописной книге на Северной Двине. Несомненный интерес для истории края представляет повесть о Соезерской пустыни и чудесах иконы Троицы, написанная четким полууставом в 20—30-х годах XVIII века. Это, очевидно, беловой список, хранившийся в пустыни, о чем свидетельствуют многочисленные читательские пометы и позднейшая карандашная помета — «казенная». В сборнике 30-х годов XIX века дошли до нас списки сказаний о Мамаевом побоище, о «грозе в Нерченском уезде Курготоемском селении Кастанской крепости» в 1811 году, о временах года, о благочестивом разбойнике (из Страстей Христовых), повесть о Федоре купце, Сравнение дел бога и дьявола, стихи духовные и старообрядческая сатира на нравы XIX века.

В числе других находок — присяга «хотящим взыти на степень священства» патриарха Иоакима, сборники духовных стихов (некоторые из них распеты на крюки), орнаментированный Месяцеслов 1834 года, повесть о склонении ко греху (из Великого Зерцала), списки азбук, отрывок крюкового Обихода, гектографированное издание слов Спиридона Потемкина с добавлением посланий дьякона Федора некоему Иоанну, Андрея Плещеева к протопопу Аввакуму и ответного послания Аввакума, Устав о христианском житии, переписанный в 1873 году Филиппом Федоровичем Кузнецовым, и др. О мастерстве нижнетоемского писца и рисовальщика В. И. Третьякова можно теперь судить на примере Страстей Христовых, переписанных, проиллюстрированных (в рукописи 34 миниатюры в красках) и переплетенных самим художником. Это очень важное дополнение к поступившим в Древлехранилище ранее материалам из архива В. И. Третьякова.

На 12 рукописей XV—XIX веков увеличилось Карельское, второе по величине, территориальное собрание Древлехранилища. Десять рукописей были привезены экспедицией Г. М. Прохорова, Г. В. Маркелова и Д. Б. Макринова из Пудожского и Медвежегорского районов Карельской АССР. Среди них Евангелие — апракос, переписанное в конце XV века, сборник канонов и тропарей (XVII век), Сказка о Еруслане Лазаревиче (лубочное издание начала XIX века), регистрационные книги Водлозерско-Ильинского прихода (XIX век) и др. Книга Зонарь (XIX век) была подарена в собрание Б. Я. Милявским (Беломорск), а у С. И. Прейджюса (Каунас) была приобретена сборная рукопись XIX века, найденная, по его словам, в д. Пяльма в Карелии и содержащая выписки из сочинений Максима Грека, Иоанна Златоуста, Никона Черногорца, Пролога, Старчества и др.

Пополнились и другие территориальные собрания. В Гуслицкое В. Б. Назаренко (г. Пушкин) передал заставку-рамку певческих Праздников характерного местного орнамента (XX век), в Керженское от В. Г. Веселова (Ленинград) поступило «Разглагольствие или беседословие старообрядца с новообрядцем» Сергия Иргизского (начало XIX века) с пометами крестьян Нижегородской губернии. Преподаватель Куликовской средней школы Архангельской области Н. В. Рагозин подарил в Красноборское собрание Скитский патерик (в списке первой четверти XVIII века) с добавлением выписки из Кирилла Туровского «об образе иноческом», посланий Евфимия Терновского, Павла Лажданина, Иллариона Великого и др. Мезенское собрание тоже увеличилось на одну единицу хранения — Канонник (XIX век).

Значительно, на 9 рукописей, возросло в прошлом году Новгородско-Псковское собрание. Одна из них, Апостол конца XV—начала XVI века, безусловно привлечет внимание историков книги и искусствоведов. В рукописи 16 миниатюр в красках, причем изображения апостолов вынесены на поля в начала глав книги. Рукопись была приобретена у М. А. Епифанова (Псков). Позднее он подарил в собрание богослужебный сборник XIX века и Святцы, им самим составленные и переписанные. Выделяются мастерством художественного оформления Поморские ответы выговского письма 30-х годов XVIII века и Евангелие толковое (XVII век). От В. Ф. Виноградова (Ленинград) и С. И. Колотиловой (Псков) поступили рукописи XIX—XX веков, содержащие слова о лжеучителях, Ефрема Сирина об антихристе, Ипполита папы римского о скончании мира, сказания о лестовке, о кадиле, «каким святым от каких недугов молитися», об иконах, Жития Димитрия Солунского и Марии Египетской, партитуру сектантских гимнов, псалмов и песнопений.

lib.pushkinskijdom.ru

Хранящаяся в составе Пинежского собрания родовая библиотека крестьян Поповых дополнилась 4 документами (столбцами) 1686—1705 годов хозяйственно-бытового содержания, приобретенными от Е. В. Бианки (Ленинград). В Причудское собрание Ю. М. Лотман (Тарту) подарил сборник духовных стихов XIX века (частично крюковой), содержащий Плач пустынных жителей, Стих колыбельный Исусу Христу, стихи о смерти, о потопе и другие.

Из личных коллекций Древлехранилища больше всего, на 74 единицы хранения, возросла коллекция И. Н. Заволоко. Здесь в списках XIX века представлены Сказание Ивана Пересветова о «царе турском Махмете», Житие боярыни Морозовой, послание к ней инока Авраамия, русское Поучение отца духовного к чаду, выписки из Пролога, Патерика, Великого Зерцала, Хронографа и других книг. Отдельный лист из Евангелия XVI века сохранил владельческую запись поэта начала XVII века князя И. А. Хворостинина. В числе поступлений певческие рукописи поморского письма, подборки прорисей для икон и образцы книжной гравюры XVII—XIX веков, материалы по истории старообрядческих согласий, полемические сочинения по вопросам веры, документы (в подлинниках и копиях) об отношениях официальной церкви и старообрядцев в Прибалтике в XIX веке. Часть материалов отражает исследовательскую деятельность И. Н. Заволоко по истории русской книги, иконописи, шитья, певческого искусства, медного литья, бумажных водяных знаков (альбомы, статьи, заметки).

В. В. Лукьянов прислал в свою коллекцию 6 рукописей XVII—XIX веков, найденных им в Ярославской области. В их составе духовные стихи, Сказание о явлении ангела в пустыне Макарию Египтянину, Житие Василия Нового, Слово Палладия мниха о страшном суде, каноны русским иконам. В святцах, датированных 1777 годом, имеется приписка — покаянное обращение писца к читателям. Пышный цветочный орнамент поморской работы украшает настенный лист с распетым на крюках духовным стихом.

Четыре замечательные рукописи передал в коллекцию В. В. Величко его племянник, московский коллекционер Н. К. Величко. Писец Захарей указал в конце книги, что трудился над Апостолом в 1567 году во Пскове. Год спустя мать переписчика Домна дала книгу вкладом «за сына своего» в одну из псковских церквей. Миниатюра рукописи выполнена уже в XIX веке. Миниатюры, заставки и инициалы в красках и золоте украшают напрестольное Евангелие XVI века. Это прекрасный образец искусства книжного оформления своего времени. Переписанная на сто лет позднее «Христианская топография» Козьмы Индикоплова иллюстрирована 46 миниатюрами.

Историков русской медицины безусловно заинтересует Лечебник («Целебник») в списке второй четверти XVIII века. В предисловии сообщается, что создана книга по указу Иоанна и Петра Алексеевичей для введения единообразия во врачебном деле и чтобы положить конец распрям между аптекарями и докторами (подробнее рукопись рассмотрена В. Ф. Груздевым). Поступил в коллекцию и лицевой Синодик (XVIII век) с 28 раскрашенными гравюрами.

На 9 нотолинейных и крюковых рукописей XVIII—XIX веков увеличилась коллекция М. В. Бражникова, «Постановление Курженского собора» (XX век) и прорись изображений архангела и святого (XIX век) пополнили коллекцию М. И. Смирновой, Устав о христианском житии (XIX век) передали в свою коллекцию К. П. и А. Г. Гемп, сборник поморского письма (XIX век), содержащий Пятую челобитную и главы из Книги бесед протопопа Аввакума, Житие Корнилия Выговского с рассказами о патриархе Никоне, поступил в коллекцию Ф. А. Каликина от А. И. Маркушевича (Москва).

Активно пополнялся в прошлом году фонд «Отдельные поступления». От преподавателей, ученых, коллекционеров и любителей старины было получено 60 рукописей XVI—XX веков. Таких годовых поступлений этот фонд еще не знал.

В числе рукописей литературного и исторического содержания (опись 23) повесть об Акире Премудром и Сказание о граде Вавилоне (XVIII век), фрагменты Киево-Печерского патерика, Степенной книги и Златоуст (XVII век), «Великое Зерцало» с добавлениями, переписанное Андреем Г. К. в 1826 году, «О врачевстве духовном» (Лазаря Барановича?) в списке XVII века, Уложение царя Алексея Михайловича (XVIII век) с записью 1760 года «стремянного Ивана Патрикеева».

«Истины показание к вопросившим о новом учении» Зиновия Отенского (конец XVI века) направлено против взглядов Феодосия Косого, наиболее радикального представителя русского реформационного движения, вольнодумца и еретика XVI века. Произведение построено в форме ответов на вопросы монастырских клирошан об учении Косого с опровержением этого учения.

Из житийной литературы отметим Житие и чудеса Александра Свирского (XVIII век), Антония Дымского (редко встречающееся в рукописях), Василия Нового с «виденьем» его ученика Григория; сочиненное Иваном Шушериным «Житие патриарха Никона» в списке А. И. Вихорева 1763 года. Среди отдельных поступлений интересны «Обозрение догматов, преданий и обычаев, нововнесенных бывшим Никоном патриархом» — объемистое старообрядческое сочинение (XIX век); «Повесть о трех попах» (XIX век) — редкая, основанная на бытовом материале поле-

lib.pushkinskijdom.ru

мика против беглопоповцев. Дополняют их старообрядческий Синодик (XIX век), гравированные Синодики (XVIII—XIX веков), Слово о поминании родителей и гектографированное издание «Ответы А. Комиссарова на 8 вопросов миссионера Н. И. Касаткина» (XX век).

Рукописной традиции XVIII века принадлежат «Сатиры» Антиоха Кантемира с записью «...домовая Федора Яковлева»; «Описание о различных потешных вещах», посвященное устройству ракет и фейерверков со ссылкой во второй части на Иоганна Бухнера (возможно, список с печатного издания); пьеса М. Ж. Шенье «Фенелон» (на французском языке), предназначавшаяся в 1802 году для постановки в Риге, и конспект на латинском языке «Общей теологии».

В сборниках и сборных рукописях (опись 24) встречаются как переводные, так и оригинальные русские сочинения самых различных жанров: вводные статьи к Хронографу редакции 1620 года, выписки из Кирилловой книги, Шестоднева Иоанна экзарха Болгарского, из сочинений Иосифа Волоцкого, слова и поучения против пьянства, матерной брани, повести из «Великого Зерцала», о явлении и чудесах иконы Богородицы Казанской, о Гурии и Варсонофии казанских, сочинения об антихристе, Притча о богатых (с пометой «из болгарских книг»), выписки из Пролога, Лимониса, Старчества и других книг в списках XVII—XIX веков.

В прекрасно сохранившемся сборнике первой четверти XVII века после сочинений «Философия» и «Небеса» Иоанна Дамаскина добавлено сочинение о русской азбуке и «Грамматикия меншая», построенная в форме вопросов и ответов.

Конволют, в котором к Номоканону издания Киево-Печерской лавры 1623 года добавлены толкования литургии и священнического чина (XVI век), дополнен в 1886 году А. П. Пичугиным прорисями водяных знаков и рассуждениями о древности рукописи. Представляет интерес сборник молитв и заклинаний против бесов, дьявольских козней и наваждений (XIX век). Еще один сборник полностью посвящен литературе XVIII века и содержит переводы из Цицерона, Сенеки, сочинения Феофана Прокоповича, «Показание разностей» между православной и католической церковью.

Незначительно пополнился раздел служебных рукописей (опись 25). За исключением сборника XVI века (со службами Сергию Радонежскому, Иоанну Богослову и другими текстами) все остальные рукописи относятся к XVIII—XIX векам и представляют интерес прежде всего как образцы крестьянской книги со свойственным ей в оформлении тяготением к народному орнаменту и колориту.

Больше повезло разделу документальных материалов (опись 26). Так, директор Музея Ф. И. Тютчева в Мураново К. В. Пигарев прислал в дар Древлехранилищу 34 документа имущественно-хозяйственного содержания за 1655—1780 годы из архива брянских помещиков Панютиных-Тютчевых. Еще 16 документов 1658—1668 годов (допросные речи, челобитья и др.) относятся к делопроизводству Тихвинского монастыря. Из других поступлений отметим отказную грамоту 1658 года на поместья в Деревской пятине вдове и детям Матфея Иванова Кутузова, выпись с переписных книг 1678 года и ревизских книг 1744 года Угличского уезда, распоряжение по делу о незаконной распашке крестьянских земель в Шелонской пятине помещиком князем Степаном Мещерским (около 1691 года), храмосдательную грамоту митрополита Платона на церковь Троицы в Б. Лужниках 1787 года, Синодик первоклассной Троице-Сергиевой пустыни с указанием вкладов за 1831—1880 годы.[1]

На этом мы и позволим себе закончить краткий обзор поступлений в Древлехранилище за 1975 год.

* * *

Материалы для статьи были собраны, еще раз выверены по рукописям, аккуратно уложены в папку. Папка так и осталась лежать в верхнем ящике письменного стола. Владимир Иванович Малышев не написал свою статью с традиционным уже названием «Новые поступления в собрание древнерусских рукописей Пушкинского дома». Он не успел. 2 мая 1976 года его не стало.

Ушел человек, для которого наука, археография никогда не была только родом занятий. Он воплощал собой эту науку. Даты его биографии — это история становления археографической науки в советское время.

Владимир Иванович не любил вспоминать раннее детство. И дата рождения (официально 23 мая 1910 года) иногда менялась им произвольно. Но всегда подчеркивал, что пензенский, из Наровчата. Охотнее говорил о своих профессиях. В 1928 году Владимир Иванович переехал в Ленинград, в 1932 году поступил на филологический факультет Ленинградского университета. А в 1934 году состоялась

[1] Кроме указанных выше лиц, в 1975 году Древлехранилищу передали рукописи П. Я. Афанасьев (Волгоград), Г. Н. Знаменский (Ленинград), Э. Г. Зыков (Ишим), А. А. Мазунин (Ленинабад), М. А. Масальская (Ленинград), А. Д. Милов (Казань), Ю. А. Овчинников (Ленинград), А. В. Осипов (Ленинград), О. В. Салимзянова (Казань), И. О. Собенникова (Москва), В. И. Степанов (Ленинград), И. И. Федоров (Денисовичи Брянской области).

lib.pushkinskijdom.ru

первая встреча с рукописной Печорой. До последнего дня мечтал он еще хоть раз побывать в Усть-Цильме. С Печоры началось сплошное археографическое обследование русского Севера. После окончания университета в 1939 году он попадает на фронт. Потом короткое время работает в Библиотеке Академии наук и Карело-Финской научно-исследовательской базе АН СССР, в Петрозаводске. Снова Ленинградский фронт, Синявинские болота. С 1946 года Владимир Иванович становится сотрудником Пушкинского дома. На его заявлении сохранилась приписка академика А. С. Орлова: «Прошу зачислить как незаменимого работника».

В Пушкинском доме раскрылся в полной мере источниковедческий и организаторский талант Владимира Ивановича. Он обследует малоизвестные рукописные собрания городов и частные коллекции, вводит в научный оборот огромное количество новых материалов по истории древнерусской письменности.

В 1949 году было принято решение о создании в Пушкинском доме хранилища древнерусских рукописей. В том же году Владимир Иванович привез с Печоры первые 32 рукописных сборника XVI—XIX веков. Теперь Древлехранилище насчитывает более 7000 рукописей XII—XX веков и является уникальным собранием крестьянской книжности Севера. За этими цифрами жизнь ученого, каждодневный поиск, неиссякаемый оптимизм собирателя.

На материале архивных разысканий и экспедиционных находок были написаны книги «Повесть о прихожении Стефана Батория на град Псков» (1952), «Повесть о Сухане» (1956), многочисленные статьи и публикации сочинений протопопа Аввакума, другие работы.[2] Пример исследования местной рукописной традиции в ее связи с историей и культурой края представляет собой книга «Усть-цилемские рукописные сборники XVI—XX вв.» (1960). И всегда была щедрость. Великолепное знание литературы древней Руси и ее рукописного наследия все время подсказывало новые темы, обогащало свежими наблюдениями. Всем этим Владимир Иванович охотно делился с приходящими к нему за советом студентами, журналистами, нашими и зарубежными учеными.

И с кем бы он ни говорил, о чем бы ни шел разговор, как-то само собой вдруг оказывалось, что и о древнерусских рукописях тоже. А собеседник начинал вдруг вспоминать, что у кого-то он их уже видел или слышал о них, обещал помочь и узнать точнее. И был это уже не просто собеседник, а друг и помощник Древлехранилища, понимающий важность и необходимость спасения рукописной старины. Сотни писем... Десятки людей, не знавших Владимира Ивановича лично, становились сопричастными его делу, искали и присылали рукописи в Пушкинский дом «для пользы науки».

Сейчас уже не приходится доказывать целесообразность археографических экспедиций. Ведут успешные поиски археографы Ленинграда и Москвы, Новосибирска и Свердловска, других городов. Но есть фотография — на ней юноша в кепке, в очках, с перевязанным крест-накрест веревкой чемоданчиком в руке. И подпись — «Нарьян-Мар, 1934 год»...

Трудное время переживает Древлехранилище. Однако тем важнее сейчас продолжить поиски рукописей на местах, максимально сохранить связи с коллекционерами, попытаться сберечь ту атмосферу доброжелательности и гостеприимства, которые были характерны для хранилища еще совсем недавно. И мы верим, что Древлехранилищу Пушкинского дома будет присвоено имя его основателя и бессменного хранителя, заслуженного деятеля науки РСФСР Владимира Ивановича Малышева.

---

[2] Список печатных работ В. И. Малышева за 1934—1971 годы см. в книге «Рукописное наследие древней Руси (по материалам Пушкинского дома)» (Л., 1972).

lib.pushkinskijdom.ru

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

ЖАНР ПРОИЗВЕДЕНИЯ Н. М. КАРАМЗИНА «ФРОЛ СИЛИН, БЛАГОДЕТЕЛЬНЫЙ ЧЕЛОВЕК»

Вопрос о художественной форме «Фрола Силина, благодетельного человека» (напечатан в июльской книжке «Московского журнала» за 1791 год) до последнего времени остается неясным, что прежде всего отражается в многообразии жанрового определения этого произведения.

Бо́льшая часть исследователей называет «Фрола Силина» повестью, хотя сам Карамзин решительно осудил это мнение. «Забавно... — писал он, — что Коафье (французский литератор, — *П. О.*) описание добрых дел Фрола Силина выдает также за *повесть*...»[1]

В. П. Степанов причисляет «Фрола Силина» к анекдотам[2] в том значении этого слова, которое оно имело в XVIII веке, — т. е. небольшое произведение, основанное на примечательном и истинном событии. Д. Д. Благой, напротив, выбирает для «Фрола Силина» более поздний по времени термин — очерк,[3] видимо считая, что ни одно из жанровых названий XVIII века не соответствует особенностям его художественной формы.

Между тем «Фрол Силин» — не повесть, не анекдот и даже не очерк. Его особенность состоит в том, что он соотносится с таким серьезным и почитаемым в XVIII веке жанром, как похвальное слово, героями которого могли быть монархи, вельможи, полководцы. Поднимая крестьянина в глазах общества, Карамзин опирался на жанр, не предусмотренный для этой цели предшествующей литературной традицией. Это было вызовом, почти дерзостью по отношению к классицистической поэтике.

Особенно четко близость «Фрола Силина» к похвальному слову прослеживается в его композиции. Для сравнения возьмем одно из образцовых произведений этого жанра — «Слово похвальное... Петру Великому» Ломоносова. По композиции оно делится на три части. В первой из них определяется объект восхваления — Петр I и косвенно Елизавета Петровна, ибо, как говорит автор, «похваляя Петра, похвалим Елисавету».[4]

Во второй части, самой большой по объему, описываются «подвиги» Петра: поощрение наук и распространение просвещения, военные успехи, создание флота, организация новых «учреждений». Это наиболее важная часть, поскольку именно она подтверждает конкретными фактами справедливость и необходимость похвального слова.

Третья, заключительная часть, представляет собой итог, выводы из предшествующего повествования. Она невелика по размерам и чаще всего содержит в себе мысль о праве героя похвального слова на благодарную память потомков и на бессмертие. «А ты, великая Душа, — завершает Ломоносов свою речь, — сияющая в вечности, ...красуйся... Мы Тобою возвышены, укреплены, просвещены, украшены... Прими в знак благодарности недостойное сие приношение».[5]

Точно по такому плану самим Карамзиным было написано «Историческое похвальное слово Екатерине II» (1802). Оно также совершенно четко распадается на три композиционные части. Во вступлении буквально с первой фразы Карамзин оповещает о «предмете» своего произведения: «Сограждане! дерзаю говорить о Екатерине, и величие предмета изумляет меня». «И я жил под ее скипетром! и я был счастлив ее правлением! и буду говорить о ней!»[6]

---

[1] «Вестник Европы», 1803, ч. VII, № 3, стр. 231.

[2] В. П. Степанов. Повесть Карамзина «Фрол Силин». В кн.: XVIII век, сб. 8. Изд. «Наука», Л., 1969, стр. 230 и 244.

[3] Д. Д. Благой. История русской литературы XVIII века. Изд. 4-е, Учпедгиз, М., 1960, стр. 540.

[4] М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. VIII, Изд. АН СССР, М.—Л., 1959, стр. 589.

[5] Там же, стр. 612.

[6] Н. М. Карамзин. Историческое похвальное слово Екатерине Второй. М., 1802, стр. 3, 4.

lib.pushkinskijdom.ru

Далее, как и в «Слове похвальном... Петру Великому» Ломоносова, Карамзин перечисляет, а потом подробно рассматривает те области государственной деятельности, в которых, по его мнению, Екатерина более всего прославила себя. «Сограждане! — пишет он, — Екатерина бессмертна своими победами, мудрыми законами и благодетельными учреждениями; взор наш следует за нею на сих трех путях славы».[7] Это основная, наиболее пространная часть похвального слова. В соответствии с указанной последовательностью «славных» дел Екатерины Карамзин сначала рассказывает о многочисленных победоносных войнах, которые велись в ее царствование. Главное место среди них занимают военные действия против Турции. Затем писатель переходит к законодательной деятельности императрицы, в которой подробнее всего рассмотрен известный «Наказ» комиссии депутатов. И, наконец, следует описание благотворительных и учебных заведений, созданных или получивших дальнейшее свое развитие при Екатерине.

В третьей, завершающей части похвального слова автор говорит о праве Екатерины на долгую, благодарную память потомства. «И я клянусь вашим именем, о сограждане! именем всего нашего потомства, что память Екатерины Великой будет во веки веков благословляема в России».[8]

Этому же композиционному плану полностью подчиняется и «Фрол Силин». Вначале Карамзин оповещает читателей о предмете восхваления. В целях усиления эффекта он отказывается воспевать императоров и вельмож, противопоставляя им простого крестьянина. «Пусть Виргилии прославляют Августов! Пусть красноречивые льстецы хвалят великодушие знатных! Я хочу хвалить Фрола Силина, простого поселянина...»[9] Само начало «Фрола Силина», где варьируются слова «прославляют», «хвалят», «хвалить», уже в достаточной степени намекает на жанр, с которым соотносится это произведение.

В. П. Степанов относит «Фрола Силина» к анекдотам на том основании, что в нем идет речь об истинном лице и истинных событиях. Но для похвального слова оба эти условия столь же необходимы. Похвала только тогда прозвучит убедительно, когда оратор будет говорить о реально существовавшем и, кроме того, хорошо знакомом ему лице. Карамзин во вступительной части специально оговаривает это обстоятельство: «...хвала моя будет состоять в описании дел его, мне известных».[10] Писатель не мистифицирует своих читателей. Правоту его слов подтверждает в своих записках племянник поэта И. И. Дмитриева — М. А. Дмитриев. По его словам, «все, написанное о Фроле Силине, совершенная правда. Он был крестьянином моего деда... Приятель Карамзина, читавший Фролу Силину описание его добрых поступков, это мой дядя...»[11]

Во второй и основной части «Фрола Силина» говорится о его великодушных поступках: о спасении голодающих крестьян, о помощи погорельцам, о воспитании двух крестьянских девушек, которым он сумел выпросить у помещика «отпускные».

Сюжет анекдота обычно содержит какое-то одно примечательное событие. В произведении Карамзина их несколько; каждое из них — очередное доказательство великодушия, самоотверженности Фрола. Это — обычная композиция похвального слова, в котором нет сюжета и есть лишь факты, подтверждающие похвалу, расположенные в порядке простого следования друг за другом. «Итак... — писал Ломоносов в «Слове похвальном... Петру Великому», — сколько краткость определенного времени позволит, важнейшие токмо дела его упомянем, потом преодоленные... препятствия, наконец, его добродетели...»[12]

В последней и заключительной части «Фрола Силина», так же как и в похвальном слове Екатерине, Карамзин говорит о праве восхваляемого на благодарную память потомства. «Просвещенная нация в Европе посвятила великолепный храм мужам великим... которые удивляли нас своими дарованиями... но без слез сердечных не прошел бы я мимо храма, посвященного *добрым из человечества* — и в сем храме надлежало бы соорудить памятник Фролу Силину».[13] Любопытна последняя фраза, которая, как надпись на могильном камне, завершается именем героя.

Сохраняя композицию похвального слова, Карамзин значительно снизил в «Фроле Силине» торжественный слог, упростил конструкцию предложений. Ораторская манера в известной степени сохранена лишь во вступлении и в заключении. Что касается «подвигов» Фрола, то они описаны обычным «средним» карамзинским стилем, что полностью соответствует скромному нраву героя и его незаметному положению в обществе.

---

[7] Там же, стр. 14.
[8] Там же, стр. 187.
[9] «Московский журнал», 1791, ч. III, кн. 1, стр. 31.
[10] Там же.
[11] М. А. Дмитриев. Мелочи из запаса моей памяти. М., 1869, стр. 68.
[12] М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. VIII, стр. 591.
[13] «Московский журнал», 1791, ч. III, кн. 1, стр. 36—37.

lib.pushkinskijdom.ru

Подобно «Бедной Лизе», «Фрол Силин» вызвал множество подражаний. К числу их можно отнести такие произведения, как «Великодушный крестьянин»,[14] «Извозчик»,[15] «Анекдот»,[16] «Быль»,[17] «Письмо к издателю»,[18] «Великодушный поступок сибирского крестьянина Макарова» [19] и множество других. Герои этих произведений (как правило крестьяне) берут на воспитание сирот, возвращают владельцам потерянные ими деньги, помогают пострадавшим от голода, пожаров и других бедствий, идут в рекруты вместо многодетных братьев.

Каждый из подражателей специально оговаривает истинность описываемого им события. Часто называется даже место, где оно произошло. Но форму, взятую Карамзиным, уже никто не повторил, вследствие чего подражания «Фролу» представляют собой не похвальную речь, а то, что можно назвать очерком, «известием», или, следуя духу времени, анекдотом.

В этом отказе от карамзинской формы есть своя историческая закономерность. Если интерес к демократическому герою соответствовал духу времени, то похвальное слово воспринималось как реликтовое явление, принадлежащее прошлому. Использованная Карамзиным в чисто полемических целях, эта форма не представляла уже никакой ценности для дальнейшего развития русской литературы.

П. А. ОРЛОВ

НЕИЗВЕСТНЫЙ ИСТОЧНИК РОМАНА Н. А. НЕКРАСОВА «ТРИ СТРАНЫ СВЕТА»

Среди страниц романа «Три страны света», принадлежащих перу Н. А. Некрасова,[1] наиболее значительными в идейно-художественном отношении являются главы, посвященные путешествию главного героя Каютина по отдаленным краям европейской, азиатской и американской России. В своих долгих и тяжких скитаниях по «трем странам света» Каютин получает возможность близко познакомиться с жизнью простого народа и по достоинству оценить его высокие духовные качества, контрастно противопоставленные в романе безнравственности петербургского общества. Все это дает основание признать «Три страны света» «первым ярким проявлением любви Некрасова к народу».[2]

Наиболее обстоятельно рассказывается в романе о пребывании Каютина на европейском Севере. Некрасовские описания этого своеобразного края выразительны и достоверны. По свидетельству А. Я. Панаевой, Некрасову «пришлось прочитать массу разных путешествий и книг, когда герой романа должен был отправиться в путешествие».[3] Из документальных источников, относящихся к первой «стране света», в комментариях к полному собранию сочинений и писем Некрасова названы только записки известного полярного исследователя П. К. Пахтусова, о котором говорится и в тексте романа.[4] Между тем совершенно очевидно, что экспедиционный дневник Пахтусова, заполненный сугубо практическими наблюдениями, сделанными в научных целях на безлюдной Новой Земле,[5] мог пригодиться

---

[14] «Приятное и полезное препровождение времени», 1794, ч. I, стр. 269—276.
[15] Там же, 1798, ч. XIX, стр. 401—412.
[16] «Иппокрена», 1799, ч. IV, стр. 76—78.
[17] «Журнал российской словесности», 1805, ч. I, № 3, стр. 157—164.
[18] Там же, ч. II, № 8, стр. 197—200.
[19] «Цветник», 1810, № 3, стр. 354—359.

[1] О конкретном участии Н. А. Некрасова и А. Я. Панаевой в создании романа см.: Н. А. Некрасов, Полное собрание сочинений и писем, т. VII, Гослитиздат, М., 1948, стр. 826—832 (комментарии В. Е. Евгеньева-Максимова и А. Н. Лурье). Далее ссылки даются в тексте.

[2] В. Евгеньев-Максимов. Жизнь и деятельность Н. А. Некрасова, т. II. Гослитиздат, М.—Л., 1950, стр. 145.

[3] А. Я. Панаева (Головачева). Воспоминания. Изд. «Художественная литература», М., 1972, стр. 176.

[4] В кандидатской диссертации А. Н. Лурье, защищенной в 1961 году, назван второй источник, из которого Некрасов черпал сведения о северных районах России, — труды Ф. П. Литке (см.: А. Н. Лурье. Романы и повести Н. А. Некрасова. Автореферат диссертации на соискание ученой степени канд. филолог. наук. Л., 1961, стр. 11).

[5] Записки Гидрографического департамента Морского министерства. СПб., ч. I, 1842; ч. II, 1844.

lib.pushkinskijdom.ru

Некрасову только при описании природы этого дикого острова. Что же касается материкового Севера, и прежде всего поморского населения, то сведения о них Некрасов почерпнул из книги В. П. Верещагина «Очерки Архангельской губернии», изданной в Петербурге в начале 1849 года (цензурное разрешение от 19 декабря 1848 года), когда и создавались «северные» главы романа.

Единственным известным нам печатным источником биографических сведений о Василии Петровиче Верещагине является лаконичный газетный некролог, из которого явствует, что он служил учителем истории и географии в училищах Архангельской губернии, в 1848 году был переведен в той же должности в Петербург, где вскоре умер от чахотки 24-х лет от роду.[6]

В своей единственной книге Верещагин предстает как убежденный просветитель-демократ, основательно изучивший жизнь северного крестьянства и искренне ему сочувствующий. Хотя социально-политические взгляды автора не получили в книге развернутого выражения, тем не менее она открывается решительным отрицанием «ложного, слепого и вредного» патриотизма «всех тех, которые из неправильно понятой любви к своему отечеству видят во всем отечественном верх совершенства». Официальной идеологии Верещагин противопоставляет патриотизм «истинный»: «...наша любовь к отечеству должна основываться на здравом и просвещенном разуме и иметь целью общее благо и пользу...»[7] Применительно к литературе такой патриотизм обязывает изображать «все, нас окружающее, в настоящем и действительном виде, не заслоняя ни дурного, а тем более хорошего» (стр. 2).

Исходя из этого главного творческого принципа, Верещагин дает энциклопедически широкую и реалистически точную картину поморской действительности со всеми ее положительными и отрицательными сторонами. Он откровенно восхищается героическим характером поморского народа, сформировавшимся в специфических условиях дальнего Севера, где крестьянство, извечно избавленное от крепостнической кабалы, имело уникальную возможность для «свободного развития своей исторической жизни», а суровый и опасный труд в Ледовитом океане развивал в нем чувство коллективизма, воспитывал мужество и предприимчивость. Вместе с тем автор замечает и признаки классового расслоения в поморской среде, возрастающего имущественного неравенства вопреки артельной организации промыслового труда. «Очерки Архангельской губернии» проникнуты демократическим пафосом, насыщены этнографическим материалом. Закономерно поэтому, что очерковая книга Верещагина оказалась созвучной романному замыслу Некрасова.

Весьма показательно, что Некрасов заимствует у Верещагина не только многочисленные фактические данные об Архангельской губернии, но и само понимание местного народного характера. При этом локальные наблюдения очеркиста в романе существенно преобразуются, приобретая углубленный социальный смысл и обобщающее значение.

Обрисовав чрезвычайную сложность исторических и природных условий жизни северного крестьянства, Верещагин заключает: «От этих двух причин в поморах развился дух отважности и решительности, — незнакомый жителю плодоносных равнин» (стр. 203). И далее: «Если сравним поморов с другими массами народа здешней губернии, то перевес будет на их стороне. У них больше, нежели у прочих жителей губернии, развит дух промышленности и торговли, а с ним вместе развились предприимчивость и самодеятельность» (стр. 236). Отмеченные Верещагиным достоинства поморов Некрасов возводит в общие, коренные свойства русского народа, свободно развившиеся здесь, вдали от крепостнического гнета: «Эти вечные труды и опасности, эта суровая природа, эта непрестанная борьба со всем окружающим естественно развили, особенно в русской части народонаселения, в высшей степени дух предприимчивости, отваги и удали. Нигде врожденные способности русского крестьянина — сметливость, находчивость, искусство, соединенное с решительностию, — не выказываются так ярко, как здесь. И архангельский крестьянин — вследствие местных условий и особенных исторических судеб простого класса этой губернии — по развитию своему, опередил крестьян многих других губерний» (VII, 416).

В книге Верещагина внимание Некрасова привлекают и живые зарисовки поморского быта. С проникновенным лиризмом рассказывает очеркист об осеннем возвращении поморов, ушедших весной на дальние промыслы: «В деревнях... начинают ждать „ветренных“ (т. е. пришедших с ветром) гостей. Чуть лишь подует „морянка“ (ветер с моря), как матери посылают детей своих на колокольню смотреть, не покажется ли в море парус. Заметив его, ребята целым хором возвещают о том, крича со своей обсерватории на всю деревню: „Матушка, лодейка чап-чап-чап чебанит!..“ Первым делом всякого помора, вошедшего домой из дальней дороги, есть баня; вторым — обед. Хотя бы он пришел среди ночи, но обычай не изменяется. Родственницы других поморов, еще не возвратившихся, узнав о при-

[6] «Северная пчела», 1851, № 144.

[7] В. Верещагин. Очерки Архангельской губернии. СПб., 1849, стр. 4, 5. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

бытии судна, тотчас приступают к приехавшим с расспросами о здоровье своих родных... Так как умершие в море лишаются по необходимости церковного обряда погребения, то родственники покойного совершают по нем панихиду. Созвав вечером всех своих родных, они на другое утро идут к обедне с громким плачем; впереди толпы идет мальчик, неся икону. Придя в церковь, икону ставят на налое и окружают ее зажженными свечами. По окончании литургии и панихиды возвращаются домой» (стр. 221, 222, 223).

В романе этот этнографический очерк, вошедший в рассказ о молодом поморе Дорофее Долгом, унесенном в море на отколовшейся льдине, приобретает еще большую эмоциональную выразительность: «Рано, с самого начала осени, начнет ждать его домой молодая жена. Чуть подует морянка, она тотчас вышлет ребятишек на колокольню смотреть, не покажется ли в море парус; и увидят дети парус, и закричат они хором: „Матушка! лодейка чап-чап-чап чебанит!“ Побежит обрадованная мать к пристани, но не увидит она своего Дорофея Долгого, а услышит страшную весть о безвестной и бесславной его погибели. Вскрикнет и рухнется, словно мертвая, бедная вдова, притихнут веселые крики осиротевших ребятишек. Выстынет даром жаркая баня, приготовленная хозяину, позабудется и пропадет богатый обед, который хозяйка готовила дорогому, давно жданному гостю. А наутро она созовет родных, и все пойдут в церковь с громким плачем; старший сын покойника пойдет впереди, понесет икону, а около него пойдут два младшие брата; но никто не узнает в них резвых детей, бежавших вчера навстречу матери с радостным криком: „Матушка! чап-чап-чап...“ Пришед в церковь, поставят икону на налое, окружат ее зажженными свечами и закажут панихиду, взамен честного погребения, которого лишило покойника нелюдимое и падменное море, чуждое участия, чуждое жалости» (VII, 426).

Влияние Верещагина, хотя и не столь явственно, сказывается также в некрасовских описаниях Архангельска, Ледовитого океана, Новой Земли, материковой тундры, поморских промыслов, уклада жизни северных народов...

В «Очерках Архангельской губернии» Верещагина Некрасов нашел благодатный жизненный материал для художественного воплощения в «Трех странах света» своей излюбленной идеи о духовном величии русского народа — залоге будущего обновления многострадальной родины.[8]

А. А. ЛУКАШЕВСКИЙ

НЕКОТОРЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ О РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ ВЛАДИСЛАВА СЫРОКОМЛИ И ЕГО СОВРЕМЕННИКОВ

Поэтическое творчество Владислава Сырокомли (Людвика Кондратовича, 1823—1862) было в России во второй половине XIX—начале XX века необычайно популярным. Произведения Сырокомли печатались во многих журналах, причем различного направления: революционно-демократических, славянофильских, консервативных, народнических, а также в издательстве Л. Н. Толстого «Посредник». Стихотворения, гавенды и поэмы Сырокомли переводило 35 поэтов, в том числе Л. Трефолев, Л. Пальмин, П. Вейнберг, Д. Минаев, Омулевский. Благодаря им 127 произведений Сырокомли в 245 переводах сделались доступными русским читателям. Некоторые из них — «Ямщик» («Когда я на почте служил ямщиком») и «Ворон» — проникли в русский фольклор и стали народными песнями.

Одним из первых заинтересовался творчеством Кондратовича Л. А. Мей. Прочитав его перевод гавенды «Капрал Терефера и капитан Шерпентына», напечатанный в «Северной пчеле», Владислав Сырокомля был очень тронут. Он обратился к Мею с посланием, полным благодарности и восхищения:

Łzę radosną, miły bracie,
Dziś wylałem z twej przyczyny,
Żeś tak cudnie w ruskiej szacie
Oddał postać Szerpentyny.
Co za przekład pełen siły,
Pełen dźwięku, pełen wdzięku!..[1]

[8] *От редакции.* Публикуя сообщение А. А. Лукашевского, редакция журнала считает необходимым заметить, что «Очерки Архангельской губернии» В. П. Верещагина первоначально публиковались в журнале «Звездочка» в 1847 и 1848 годах и что именно к этой публикации обращался Некрасов, работая над «Тремя странами света». Что касается отдельного издания «Очерков», то оно поступило в продажу после того, как соответствующие главы романа (ч. V, гл. 1—4) увидели свет. Эти сведения получены от Б. Л. Бессонова, автора комментариев к «Трем странам света» в полном собрании сочинений и писем Н. А. Некрасова, подготавливаемом Институтом русской литературы.

[1] L. Kondratowicz. Poezye, t. 1. Warszawa, 1872, s. 282—283.

lib.pushkinskijdom.ru

В ответном послании русский поэт призывает больного Кондратовича превозмочь страдания и воспрянуть духом:

Разомните ваши плечи,
Позабудьте про истому,
И славян честные речи
Грянут в мир сильнее грому.

И тогда, тогда воскресни
Все, что дорого и мило,
Все, что стоит грез и песни,
Все, что сердце облюбило.[2]

Мей перевел 9 стихотворений польского поэта: «Невинной душке», «Пан Марек в аду», «Иллюминация», «Кукла», «Капрал Терефера и капитан Шерпентына», «Горсть пшена», «Корольки», «Краковец в Литве», «Прежде лучше было».

К сожалению, нельзя признать произведениями Сырокомли оригиналы переводов Мея «Грузинке»[3] и «Украинке».[4] Автор «Псковитянки» ошибся, отметив в подзаголовке первых изданий: «Из Сырокомли». Ошибку переводчика не исправил никто из издателей его сочинений. В новейшем издании произведений Мея авторство стихотворения, в переводе озаглавленного «Грузинке», тоже приписывается Сырокомле.[5] Людвик Кондратович не был автором стихотворений «Gruzinka» и «Ukrainka». Они принадлежат Станиславу Виницкому, умершему в 1842 году на Кавказе, куда он был сослан в связи с делом Шимона Конарского. В 1843 году Ю. И. Крашевский посмертно опубликовал лирические стихотворения С. Винницкого в журнале «Athenaeum»; в их числе были и вышеназванные произведения.[6]

К поэзии Кондратовича обратился также поэт-демократ А. П. Плещеев. За участие в кружке Петрашевского Плещеев был сослан в Оренбург, где он познакомился с поляками З. Сераковским, Бр. Залеским, А. Совой (Э. Желиговским). Благодаря своим товарищам по ссылке русский поэт овладел польским языком настолько, что мог свободно читать без словаря. Плещеев перевел два стихотворения Сырокомли: «Oracz do skowronka» и «Tutaj dni moje spokojnie płyną». Перевод первого — под заглавием «Подражание польскому» (впоследствии — «Птичка») — появился в 1857 году в «Русском вестнике» с посвящением поэту М. Л. Михайлову,[7] другу ссыльных поляков. Затем этот перевод многократно перепечатывался вместе с другими переводами с польского в цикле «Сельские песни». В издании стихотворений 1861 года поэт дополнил цикл еще одним переводом из Сырокомли — «Здесь дни мои текут спокойно» («Дума»).[8] «Сельские песни», кроме произведений Сырокомли, включали шесть стихотворений: «Если волов я не так запрягаю...», «Травка зеленеет...», «Убравши головку цветами...», «Тебе няньки песни пели...», «Хоть бы песенку ты спела...», «Молодой стрелок идет дорогой...». Эти стихотворения во всех изданиях Плещеева вплоть до последних[9] сопровождались пометой: «Из неизвестных поэтов».

На самом деле автором вышеназванных стихотворений является Стефан Витвицкий (1802—1847), поэт-романтик, друг Шопена и Мицкевича. В 1830 году он выпустил в свет первый сборник своих стихов «Piosnki sielskie», в котором находились и произведения, переведенные Плещеевым: «Prośba» (Jeśli w szkodę wpędzam woły, / Jeślim w izbie ci dokuczył...), «Poseł» (Błysło ranne ziółko, / Zimne dni się mienią: / Ty, wierna jaskółko, / Znów przed naszą sienią... «Ostrożność» (Stała Marysia nad wodą, / Ciesząc się swoją urodą...) «Pierścień» (Smutno niańki ci śpiewały, / A ja już kochałem...), «Bławatek» (Pociesz mię choćby piosenka! / — Nie, nie mogę. Ciszej, ciszej...), «Strzelec» (Piękny strzelec idzie drogą, / Wierny jego pies przed nogą...).[10] «Сельские песни» Витвицкого переиздавались много раз.[11] Весьма возможно, что Плещеев воспользовался петербургским изданием сочинений Витвицкого 1853 года, так как свои переводы он сделал в 1858—1859 годах.

---

[2] «Иллюстрированный листок», 1862, № 20, стр. 518—519.

[3] См. первое издание: «Сын отечества», 1858, № 1, стр. 9.

[4] См. первое издание: «Современник», 1861, т. 86, № 3, отд. 1, стр. 317—318.

[5] Л. А. Мей. Избранные произведения. Вступительная статья, подготовка текста и примечания К. К. Бухмейер. «Советский писатель», Л., 1972, стр. 298 (Библиотека поэта, большая серия).

[6] St. Winnicki. Poezye pośmiertne. «Athenaeum», 1843, t. 6, s. 171—176.

[7] «Русский вестник», 1857, т. 7, № 2, стр. 439.

[8] А. Н. Плещеев. Стихотворения. СПб., 1861, стр. 106.

[9] См.: А. Н. Плещеев. 1) Полное собрание стихотворений. Вступительная статья, подготовка текста и примечания М. Я. Полякова. «Советский писатель», М.—Л., 1964, стр. 279—283; 2) Стихотворения. Вступительная статья и примечания Л. С. Пустильника. Изд. «Художественная литература», М., 1975, стр. 318—322.

[10] S. Witwicki. Piosnki sielskie. Warszawa, 1830, s. 73—74, 11—13, 109—110, 92—93, 70—72, 105—106.

[11] См., в частности: Poezije biblijne, piosnki sielskie i wiersze różne Stefana Witwickiego. Paryż, 1836; Poezye Stefana Witwickiego nakładem B. M. Wolffa. Petersburg, 1853; Zbiór pism pomniejszych utworu Stefana Witwickiego, t. 1. F. A. Brockhaus, Lipsk, 1878.

lib.pushkinskijdom.ru

Многие стихотворения и гавенды Сырокомли были особенно популярны в России. К ним относится и «детская гавенда» «Lalka» («Кукла»). Ее переводили М. Петровский, Л. Мей, П. Быков. Но самой лучшей русской версией гавенды в художественном отношении является перевод, принадлежащий поэту, подписывавшемуся криптонимом «А. С.». Этот перевод был опубликован первый раз в журнале «Русское слово», потом многократно переиздавался вплоть до настоящего времени.[12] Раскрыть криптоним А. С. очень трудно, потому что в русской литературе и журналистике им пользовалось свыше ста авторов. Ни И. Ф. Масанов,[13] ни В. Г. Дмитриев[14] не установили настоящего имени поэта-переводчика. Мне кажется, что его криптоним окончательно расшифровали составители библиографии «Адам Мицкевич в русской печати»,[15] которые определили, что под криптонимом А. С. скрыл свое имя поэт А. Соколов. Свой перевод поэмы Мицкевича «Дзяды» А. Соколов напечатал в журнале «Русское слово» в 1860—1861 годах,[16] что дает основание атрибутировать перевод гавенды Владислава Сырокомли «Кукла» именно ему.

ВЛОДЗИМЕЖ ВИЛЬЧИНСКИ
(Польша)

ВТОРОЙ СБОРНИК ЗАБОЛОЦКОГО

Неоднократно писалось о том, насколько трудноискоренимы фактические ошибки. Среди подобных ошибок особенно выделяются своей навязчивостью ошибочные отождествления. В свое время мы отмечали ошибочность смешения хорошо известных Пушкину Яковлевых — Михаила Алексеевича и Михаила Лукьяновича, Ястребцовых — Ивана Ивановича и Ивана Максимовича.[1] Однако отождествления эти продолжают существовать.[2]

Настоящая заметка посвящена ошибочности отождествления состава второго сборника стихотворений Н. А. Заболоцкого (1933) с корректурными и рукописно-машинописными материалами этого сборника, сохранившимися в рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР (ф. 630, № 69). Как будет видно из дальнейшего, это отождествление приводит к целому ряду ошибочных заключений. Едва ли нужно говорить о том, что положение, давно занимаемое Заболоцким в советской поэзии и культуре вообще, несовместимо с подобным небрежным отношением к его литературному наследию.

Упомянутые нами материалы ИРЛИ не дают ясного представления об окончательном составе книги. Корректура содержит 46 произведений (стр. 17—128, лл. 2—8); кроме того, в машинописи их два («Сохранение здоровья» и «Падение Петровой») и в рукописи (автографы) — два («Мещане» и «Осенние приметы»).[3] Но совершенно очевидно, что все эти материалы — лишь часть корректуры, так как из пометы технического редактора Д. Бабкина видно, что всего в корректуре свыше 11 листов.

Из типографии «Печатный двор» корректура поступила 31 января 1933 года и с пометой техреда «исправить и дать на сверку» от 17 февраля вернулась в типографию 18 февраля.

---

[12] См.: «Русское слово», 1859, № 10, отд. 1, стр. 110—112; Поэзия славян. СПб., 1871, стр. 523; Лира. Сборник стихотворений. М., 1899, стр. 123—125; Л. Кондратович. Биографический очерк польского поэта с приложением его стихотворений. М., 1901, стр. 50—52; Л. Кондратович. Избранные произведения. Гослитиздат, М., 1953, стр. 86—88; Польская поэзия, т. 1. Составители М. Живов и Б. Стахеев. Гослитиздат, М., 1963, стр. 496—498.

[13] И. Ф. Масанов. Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей, тт. 1—4. М., 1956—1960. В т. 4 на стр. 443 находится заметка: «Соколов Александр, переводчик», но в ней не указано, что поэт с криптонимом А. С. помещал свои переводы в «Русском слове».

[14] В. Г. Дмитриев. Скрывшие свое имя. Изд. «Наука», М., 1970, стр. 159—160.

[15] См.: Адам Мицкевич в русской печати. 1825—1955. Библиографические материалы. Составители: Б. М. Богатырь, Я. Л. Левкович, А. С. Морщихина, А. Н. Степанов. М.—Л., 1957, стр. 48, 58, 60.

[16] «Русское слово», 1860, октябрь, отд. 1, стр. 171—196; 1861, апрель, отд. 1, стр. 1—49.

[1] В кн.: Пушкин и его время, вып. 1. Л., 1962, стр. 270—273. См. также: «Русская литература», 1959, № 3, стр. 179.

[2] Л. А. Черейский. Пушкин и его окружение. Изд. «Наука», Л., 1975. стр. 501.

[3] Ныне это стихотворение печатается под названием «Осень» («Когда минует день и освещение...»).

lib.pushkinskijdom.ru

15 июля 1933 года автор дополнил книгу четырьмя стихотворениями, названными выше.

Однако заключаются рассматриваемые материалы написанным рукою автора оглавлением, которое представляет собою проект по существу нового по составу сборника. Приводим это оглавление:

«Часть первая

1) „Красная Бавария“, 2) „Море“, 3) „Лето“, 4) „Болезнь“, 5) „Игра в снежки“, 6) „Движение“, 7) „На рынке“, 8) „Пир“, 9) „Фокстрот“, 10) „Пекарня“, 11) „Бродячие музыканты“, 12) „Самовар“, 13) „На даче“, 14) „Человек в воде“, 15) „Начало осени“, 16) „Сохранение здоровья“, 17) „Падение Петровой“, 18) „Мещане“.

Часть вторая

1) „Прогулка“, 2) „Змеи“, 3) „Меркнут знаки Зодиака“, 4) „Отдых“, 5) „Звезды, розы и квадраты“, 6) „Лицо коня“, 7) „Деревья“, 8) „Осенние приметы“, 9) „Семейство художника“, 10) „Лодейников“, 11) „Осень“, 12) „Венчание плодами“, 13) „Битва слонов“, 14) „Искусство“, 15) „Школа жуков“, 16) „Безумный волк“».

Точность приведенного перечня подтверждается завершающей его справкой автора: «Всего в книге 2200 строк».

Следовательно, по желанию автора из набора исключались: из раздела «Столбцы» — «Белая ночь», «Футбол», «Офорт», «Часовой», «Новый быт», «Ивановы», «Свадьба», «Фигуры сна», «Рыбная лавка», «Обводный канал», «Бессмертие», «Купальщики», «Незрелость», «Народный дом», «Цирк»; из второго раздела («Деревья») было исключено только одно стихотворение — «Обед».

Виза редакции на втором экземпляре корректуры только одна: «В набор. Ответств. ред. И. Виноградов. 16.VI.1933».

Оглавление не датировано, поэтому неясно, поставлена ли виза редактора с учетом внесенных автором изменений или нет.

Таким образом, трудно решить, каким должен был быть состав сборника стихотворений Заболоцкого. Поэтому утверждения М. И. Киевского и комментаторов «Избранных произведений в двух томах» Н. Заболоцкого, что «экземпляр верстки сохранился», что «Падение Петровой» «печатается впервые по корректуре 1933 года», куда оно было «добавлено... после изменения состава сборника» и т. п., — повисают в воздухе.[4]

Книга Заболоцкого не вышла в свет, но в одном из ленинградских собраний сохранился сброшюрованный экземпляр сборника. Вот краткое описание его:

«Н. Заболоцкий. Стихотворения. 1926—1932. Издательство писателей в Ленинграде». На обороте титула помещены выходные данные:

№ 320

Отпечатано для издательства писателей в Ленинграде в количестве 3300 экз. 5¾ л. типографией «Печатный двор». Ленинград, Гатчинская, 26. Рисунок переплета и суперобложки М. Кирнарского. Ленгорлит № 62887. Сдано в набор 14.1.1933 г. Подписано к печати 1.XII.1933 г. Формат бумаги 82×110. Тип. знак. 66.880. Порядковый № 33. Отв. редактор И. Виноградов. Техн. редактор Д. Бабкин.

1934

Вступительная статья И. А. Виноградова «О творчестве Н. Заболоцкого» помещена на стр. 5—14.

Первый раздел — «Столбцы» — занимает стр. 17—86. Он отличается от первой корректуры изъятием стихотворения «Часовой».

Второй раздел — «Деревья» — занимает стр. 87—139. Различий с первой корректурой не имеется.

Третий раздел — поэма «Торжество земледелия» (стр. 141—174).

Оглавление занимает стр. 175—176.

Сколько было отпечатано экземпляров этого издания — неизвестно. Но, как видим, все попытки автора изменить состав «Стихотворений» оказались безуспешными. По чьей инициативе исключено стихотворение «Часовой» — неясно, так как, судя по первому экземпляру корректуры, ответственный редактор одно время думал об исключении стихотворения «Венчание плодами» (указание об его изъятии зачеркнуто).

А. П. МОГИЛЯНСКИЙ

[4] М. И. Киевский. Неизданная книга Н. Заболоцкого. «Русская литература», 1971, № 2, стр. 163; Н. Заболоцкий, Избранные произведения в двух томах, т. 2, изд. «Художественная литература», М., 1972, стр. 293.

lib.pushkinskijdom.ru

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

К. П. РОВДА

РОССИЯ И ЗАРУБЕЖНЫЕ СЛАВЯНЕ В ЛИТЕРАТУРНЫХ ВЗАИМОСВЯЗЯХ

Мы живем в эпоху, когда человечество как никогда остро ощущает необходимость международного общения и сотрудничества во всех областях жизни и культуры и понимает, что от этого сотрудничества зависит мир и безопасность всех стран и континентов. Атмосфера политической разрядки является живительной для взаимопонимания людей, населяющих государства с разным социальным устройством. Сказывается она и в науке, в частности в области литературоведения, где изучение литературных связей расширяется с каждым годом.

Выражением интереса к этой проблематике в нашей стране является создание Института научной информации по общественным наукам и издание им целой серии реферативных журналов. С 1973 года начал выходить реферативный журнал по зарубежному литературоведению, который помогает «знакомиться с потоком выходящих литературоведческих книг, ориентироваться в сложных процессах развития исследовательской и литературно-критической мысли в различных странах», обогащает специалистов «знанием фактического материала, а вместе с тем и аргументами в научной полемике, в идейно-эстетической борьбе с чуждыми нам явлениями».[1]

В журнале находят отражение, в частности, исследования ученых славянских стран по проблемам русской литературы и ее взаимосвязей с инославянскими. В зарубежных славянских странах выходит много монографий по русской литературе и ее связям с другими славянскими литературами, выпускаются и специальные периодические издания. В Чехословакии, например, уже давно издается журнал «Československá rusistika»; недавно в Софии начал выходить на русском языке журнал «Болгарская русистика». Особое значение приобретает издание библиографических пособий и архивных материалов, связанных с усвоением русской литературы в славянских странах и инославянских литератур в России. В этой области значительны достижения чехословацких русистов.[2] Оживилась библиографическая работа и в нашей стране. Продолжается издание библиографии трудов по взаимосвязям и взаимодействиям литератур мира, начатое в 60-х годах после всесоюзной дискуссии 11—15 января 1960 года.[3] Это весьма полезное пособие, систематизирующее труды советских ученых, посвященные сравнительному изучению литератур мира.[4] Взаимосвязям русской и зарубежных славянских литератур посвящена брошюра, изданная информационно-библиографическим отделом Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина.[5]

Хорошей традицией стал у нас выпуск библиографических справочников к славистическим съездам и конференциям. Институт научной информации по общественным наукам АН СССР издал в двух выпусках библиографические пособия к Международной научной конференции «Славянские культуры в эпоху формирования и развития славянских наций», организованной Комитетом по изучению славянских культур ЮНЕСКО и Институтом славяноведения и балканистики АН СССР.[6] Это интересный опыт составления библиографии об основных направ-

---

[1] «Общественные науки за рубежом. Литературоведение», 1973, № 1, стр. 9.

[2] См.: Ruská a sovětská literatura v českých překladech. 1945—1972. Ministerstvo kultury ČSR — Odbor knižní kultury. Praha, 1974, 301 s.

[3] Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. Материалы дискуссии 11—15 января 1960 года. М., 1961.

[4] Взаимосвязи и взаимодействие литератур мира. Библиография. 1966—1970. чч. 1—2. М., 1973, 564 стр. (составители В. А. Либман, В. П. Пироговская).

[5] Г. А. Петрова Взаимосвязи русской и зарубежных славянских литератур. Книги и статьи. 1956—1971. Библиографический указатель. М., 1972, 86 стр.

[6] Славянские культуры в эпоху формирования и развития славянских наций вып. I и II. Библиографические материалы к книжной выставке на Международной конференции 25—30 ноября 1974 года. М., 1974 (вып. I — 157 стр. вып. II — 192 стр.).

lib.pushkinskijdom.ru

лениях изучения в Советском Союзе и зарубежных славянских странах комплекса проблем, связанных с формированием национальных культур славянских народов. В справочниках зарегистрировано более трех с половиной тысяч монографий, сборников, материалов научных конференций, авторефератов диссертаций и т. п.

Институт славяноведения и балканистики издает библиографические справочники по отдельным странам под названием «Советское славяноведение». В выпусках 6 и 7, например, зарегистрированы тысячи источников, без которых не обойтись ни одному слависту, если он хочет быть в курсе изучения славистических проблем в СССР.[7]

К VII Международному съезду славистов в Варшаве (1973) Институт славяноведения и балканистики подготовил и издал совместно с Славянской библиотекой в Праге библиографию работ по чешско-русским и словацко-русским литературным связям за весь послевоенный период.[8] Этот справочник является незаменимым пособием для исследователей.

Литературоведческая проблематика VII Международного славистического съезда была посвящена изучению романтизма в славянских литературах.[9] Для славянских литератур, расцвет которых связан с мощным национально-освободительным движением в XIX веке, романтизм значил очень много. Никогда еще в истории мировой славистики не было примера постановки научной проблемы в таком широком масштабе. Внимание к проблемам романтизма тем более оправдано, что в связи с большими успехами литературоведения в изучении реализма наблюдалась еще недавно недооценка романтического метода в литературе и искусстве.

Мы не собираемся анализировать проблематику VII Международного съезда славистов, но не можем не сделать одного поучительного сопоставления. Славянская библиотека в Праге издала брошюру, в которой воспроизвела программу II Международного съезда славистов, который происходил также в Варшаве.[10] В брошюре дана библиография сборников, вышедших в связи со съездом, и откликов на его работу. Съезд происходил в 1934 году, т. е. в то время, когда в Германии у власти уже был фашизм, в славянских странах подняла голову реакция, а польское правительство пошло на сближение с фашистской Германией. Советские исследователи в работе съезда участия не принимали. Россию представляли эмигранты. Русская проблематика была представлена весьма скудно: из русских писателей, которым были посвящены доклады, фигурировали лишь имена Тургенева и Достоевского. Советской литературе был посвящен единственный доклад, мало относящийся к искусству слова, — это доклад П. Савицкого (Прага) «Географический ландшафт в советской литературе».

Главное не в том, что на VII съезде в Варшаве было представлено больше докладов, чем на II, и что на нем присутствовали советские делегаты и советская литература пользовалась широким вниманием, а в том, что после разгрома фашизма и создания ряда новых социалистических государств изменился сам характер и методологическая основа славистики.

* * *

В послевоенный период рост славистических исследований сопровождается расширением источниковедческой базы. В конце 40-х годов была опубликована переписка русских славистов с зарубежными под редакцией академика Б. Д. Грекова,[11] где содержится много документов по истории культурных и литературных взаимосвязей. С 1958 года начал выходить «Славянский архив», в котором публиковались и материалы по литературе. К сожалению, это издание вскоре прекратилось. Недавно в Чехословакии вышла «Славянская переписка К. Я. Эрбена»,[12] которая впервые после изданных В. Францевым «Писем к В. Ганке из славянских земель» (Варшава, 1905) дает в руки исследователей такой обширный эпистолярный материал, представляющий большой интерес для изучения межславянских литературных связей. К сожалению, не состоялось задуманное редакцией «Литера-

---

[7] Советское славяноведение. Литература о зарубежных славянских странах на русском языке, вып. 6. Чехословацкая Социалистическая Республика. М., 1973, 136 стр.; вып. 7. Социалистическая Федеративная Республика Югославия. М., 1973, 98 стр.

[8] Чешско-русские и словацко-русские литературные связи (1945—1972). Составитель А. Я. Огнева, вступит. статья Л. С. Кишкина, предисловие на чешском языке директора Славянской библиотеки Йозефа Стрнадла. Прага, 1973, 83 стр.

[9] См.: VII Międzynarodowy Kongres Slawistów. Warszawa. 21—27. VIII. 1973. Program. Warszawa, 1973, 106 s.

[10] II Mezinárodní sjezd slavistů. Warszawa. 1934. Bibliografia. Praha, 1972.

[11] Документы к истории славяноведения в России. 1850—1912. М.—Л., 1948, 408 стр.

[12] Slovanská korespondence Karla Jaromíra Erbena. K vydání pripravili V. Bechyňová a J. Jirásek. Praha, 1971, 497 s.

lib.pushkinskijdom.ru

турного наследства» издание специального тома, посвященного славянским литературным отношениям.

В прошлом году вышла большая книга документов из архива М. Ф. Раевского, куда входят письма русских и инославянских писателей и культурных деятелей к М. Ф. Раевскому.[13] Это издание явилось плодом сотрудничества четырех научных учреждений: Института славяноведения и балканистики АН СССР, Института истории в Белграде, Института истории Словацкой Академии наук и Чехословацко-советского института ЧСАН. Такое сотрудничество было необходимо: переписка М. Ф. Раевского хранится в архивах многих славянских стран, и одному какому-нибудь учреждению было бы просто не под силу подготовить ее к печати. Над сборником работал целый коллектив сотрудников. Выявление документов и их отбор для публикации сделан составителями В. Матулой и И. В. Чуркиной, но окончательное определение его состава и руководство подготовкой к изданию осуществлялось редакционной коллегией в составе: В. Г. Карасев, Й. Кочи, В. Матула, С. А. Никитин, Н. Петрович и И. В. Чуркина. Комментарии составлены С. И. Бочкаревой, К. П. Гогиной, В. Г. Карасевым, Л. Н. Климковой, Й. Кочи, М. Н. Кузьминым, Л. П. Лаптевой, С. А. Никитиным, Н. Петровичем, А. С. Романцом, Е. Рудловчаковой, В. И. Фрейдзоном, Н. И. Хитровой и И. В. Чуркиной.

Настоящая публикация, как сообщается в предисловии, является первой частью задуманного трехтомного издания, подготовляемого по плану совместного сотрудничества Академии наук СССР, Чехословацкой Академии наук и Института истории в Белграде. Два последующих тома будут посвящены материалам по истории Чехословакии и Югославии и выйдут в Праге и Белграде.

Михаил Федорович Раевский (1811—1884) был настоятелем посольской церкви в Вене с 1842 года по день своей смерти. Он появился в Вене накануне подъема национально-освободительного движения славян в Австрии. Как человек умный и весьма образованный, владевший основными европейскими и всеми славянскими языками, чуткий к явлениям общественной жизни, М. Ф. Раевский не мог ограничиться своими официальными обязанностями и стал посредником в культурных и научных связях между русскими общественными и научными учреждениями и славянскими просветительскими кружками и обществами. Эту деятельность облегчала его служба при посольстве, через курьеров которого он мог пересылать письма, книги и т. п., не подвергая пересылаемое осмотру австрийской цензуры.

Подчиненный и посольству, и Синоду, М. Ф. Раевский выполнял поручения и от правительственных, и от церковных кругов, и поручения эти часто не имели никакого отношения к его обязанностям духовного пастыря. Ему, например, поручалось следить за некоторыми славянскими политическими деятелями, которые русскими правительственными кругами подозревались в двойной игре. Так, граф Г. А. Комаровский просит его «попристальнее наблюсти и за действиями поляков», к которым русское правительство относилось враждебно, и «за нашим приятелем» младочехом К. Сладковским, который, по мнению графа, «затеял рискованную и опасную игру».[14]

По своим политическим воззрениям М. Ф. Раевский склонялся к консерваторам, но, приспосабливаясь к обстоятельствам, умел сохранить корректные отношения и с прогрессивными буржуазными деятелями. Он выступал посредником в передаче пожертвований, шедших к славянам от дамского комитета и от славянских комитетов в России. На этой почве у него установились широкие контакты с общественными и политическими деятелями западных славян, а также с представителями русских правящих и славянофильских кругов. Временами к нему обращались литераторы и ученые, не принадлежавшие к этим кругам, но интересовавшиеся славянами.

Составителями сборника — словацким ученым В. Матулой и советским историком И. В. Чуркиной — проделана огромная и кропотливая работа по собиранию материалов и подготовке их к печати. В результате был создан фундаментальный труд, представляющий собрание множества документов, без которых не может обойтись ни один историк, занимающийся изучением межславянских связей XIX века. Архив М. Ф. Раевского до сих пор не был использован. Лишь составители сборника впервые обратились к нему в ряде своих работ (см. стр. 10—11), а затем выступили с докладом на Всесоюзном симпозиуме «Генезис капитализма, национально-освободительные движения и формирование национальной культуры в странах Центральной и Юго-Восточной Европы (конец XVIII—70-е годы XIX века)», подготовленном Институтом славяноведения и балканистики и состоявшемся в Москве в 1972 году.[15]

---

[13] Зарубежные славяне и Россия. Документы архива М. Ф. Раевского. 40—80 годы XIX века. Изд. «Наука», М., 1975, 576 стр.

[14] Там же, стр. 222.

[15] В. Матула, И. В. Чуркина. Архив М. Ф. Раевского как источник по истории связей между славистами России и Австрии (40—70-е годы XIX в.). В кн.: Культура и общество в эпоху становления наций. Изд. «Наука», М., 1974, стр. 166—178.

lib.pushkinskijdom.ru

Конечно, для воссоздания картины русско-славянских отношений мы и до этого располагали множеством данных, но надо признать, что факты, содержащиеся в огромном множестве в переписке М. Ф. Раевского, могут существенно дополнить наши представления об истории этих отношений. Приходится только пожалеть, что в книге отсутствуют письма самого М. Ф. Раевского. В ней опубликовано 467 писем на разных славянских и немецком языке, а в списке корреспондентов М. Ф. Раевского зарегистрировано 1737 имен. Письма на немецком языке переведены на русский, содержание славянских коротко пересказывается. Для историка литературы интересен весь представленный материал, характеризовать который нет возможности — так он велик и разнообразен, — но в особенности его внимание привлекут письма русских и инославянских писателей и деятелей культуры. Среди них М. А. Балакирев, И. А. Бодуэн де Куртенэ, О. М. Бодянский, В. Брандл, А. С. Будилович, Э. Вавра, Я. Вацлик, В. Ганка, А. Ф. Гильфердинг, Я. Ф. Головацкий, Ю. Грегр, Я. К. Грот, И. М. Гурбан, А. В. Духнович, В. С. Караджич, Е. П. Ковалевский, Й. Коларж, А. А. Краевский, И. Кукулевич-Сакцинский, В. И. Ламанский, Я. Малый, М. и Д. Медаковичи, Ф. Миклошич, С. Милетич, Н. И. Надеждин, П. Негош, А. А. Ольхин, Ф. Палацкий, А. Патера, О. Первольф, Й. Подлипский, М. Полит-Десанчич, Н. А. Попов, А. Н. Пыпин, Й. Рапк, К. Сладковский, Я. Смоляр, И. И. Срезневский, Ф. Целестин, П. Й. Шафарик, К. Я. Эрбен, В. Ягич и мн. др.

Помимо ценности содержания, рецензируемая книга отличается многими другими достоинствами. Она снабжена хорошим научным аппаратом, в ней дан список всех корреспондентов М. Ф. Раевского, письма которых выявлены (хотя и не все опубликованы) — а таких 1270 (стр. 503—522), помещены указатели авторов писем (стр. 523—556), периодических изданий, упоминаемых в переписке (стр. 557—561), географических названий, встречающихся в книге (стр. 562—567), имеется терминологический словарь (стр. 568—569).

Положительно оценивая вышедшую книгу, нельзя не отметить встречающиеся в ней недостатки и погрешности, неизбежные, впрочем, в таком большом труде. В указателе имен не во всех случаях приведены биографические данные, а то и допущены искажения. Имя переводчицы Полины Е. Гусевой спутано с именем актрисы Елены Ивановны Гусевой, умершей в 1858 году, тогда как Гусева фигурирует в письме А. С. Будиловича 1873 года как живая (стр. 83);[16] о П. П. Дубровском говорится, что он издавал русско-польский журнал «Варшавский дневник» («Denница») в 1842—1843 годах. В действительности журнал «Денница» («Jutrzenka») ничего общего не имел с ежедневной газетой «Варшавский дневник», которая выходила позднее, — в ней П. П. Дубровский сотрудничал, но не был ни издателем ее, ни редактором. На стр. 122 и в указателе М. И. Катенин ошибочно назван М. И. Кочениным; об А. А. Ольхине правильно говорится, что он был консулом в Сараеве и вице-консулом в Варне, но следовало бы сказать, что он был и адвокатом, выступавшим на судебных процессах в защиту революционеров, и революционным поэтом, подвергавшимся преследованию царской полиции, — стоило лишь заглянуть в «Литературную энциклопедию». В письме В. Ганки (стр. 121) имеется в виду Николай Исаакович Утин (1840—1883), известный революционер, друг К. Маркса, а не Борис Исаакович (1832—1872), как написано в указателе. В письме А. Фрейганга (стр. 454) речь идет об издателе пражской газеты «Славянский мир» Викентии Гюнтере, а не о каком-то Гинтере, о котором комментатор не дал никаких сведений. В примечании к письму А. Ф. Гильфердинга от 21 июля 1860 года (стр. 131—132) говорится, что статьи «Тирольские элегии» в собрании сочинений А. Ф. Гильфердинга нет. Но там имеется перевод поэмы К. Гавличка Боровского «Тирольские элегии», сделанный Гильфердингом и с его же вступительной заметкой. Несомненно этот материал и имел в виду Гильфердинг, посылая под видом брошюры оттиск из журнала «Светоч» (1860, № 8). Имеются и другие ошибки.

За пределами сборника, как мы указывали, осталось очень много писем. Вероятно, не все они заслуживают внимания. Составители были ограничены заданным объемом. Это понятно. И все-таки, вполне доверяя выбору составителей, мы с сожалением отмечаем, что в сборнике не оказалось места для писем М. Бакунина (2), Н. В. Берга (12), А. Н. Веселовского (4), В. И. Григоровича (9), И. Снегирева (16), А. Троянского (5) и некоторых других, игравших не последнюю роль во взаимоотношениях с зарубежными славянами.

* * *

Примечательным событием в изучении русско-славянских литературных связей за последнее время явился выход в свет сборника «Русско-югославские литературные связи. Вторая половина XIX—начало XX века» (М., 1975, 327 стр.), явившегося первым опытом сотрудничества ученых двух братских стран. И этому нельзя не радоваться, так как в послевоенный период были годы, когда это сотрудничество

[16] См.: А. Изюмов. Пражское письмо Татьяны Пассек к Огареву в 1873 г. «Центральная Европа», 1934, № 2, стр. 96—103.

lib.pushkinskijdom.ru

не очень ладилось. Организовали издание Институт славяноведения и балканистики АН СССР и Матица сербска (Нови Сад).

Совместные сборники советских, румынских, венгерских, чехословацких и польских ученых с некоторых пор вошли в широкую практику. Если взять, например, сотрудничество советских и чехословацких ученых, то за последние годы можно насчитать уже несколько таких сборников. Готовятся два сборника по русско-болгарским литературным связям Институтом русской литературы АН СССР и Институтом литературы Болгарской Академии наук.

Польза совместных сборников неоспорима. Если в рассмотрении литературоведческих проблем в какой-то мере возникает опасность национальной односторонности в подходе к иноземной литературе, то совместная работа литературоведов разных стран позволяет преодолевать эту односторонность. В процессе совместной работы советских и инославянских ученых происходит полезный для обеих сторон обмен знаниями, опытом, приемами и навыками исследования и т. п.

Статьи, опубликованные в книге, различны по своему характеру, как различны индивидуальности их авторов. Но их объединяет общий взгляд на роль взаимосвязей в историко-литературном процессе. Все авторы понимают, что развитие любой национальной литературы происходит в постоянном взаимодействии с другими литературами и результатом является взаимное их обогащение. Все авторы отдают себе отчет также и в том, что литературные взаимовлияния не механический процесс, а сложный творческий акт, проявляющийся в самых разнообразных формах: усвоение мировоззрения, заимствование сюжетов и мотивов, образов и приемов при создании художественного произведения. Но как бы ни было сильно влияние иноземного автора, оно не лишает писателя самобытности и оригинальности, если влияние испытывает настоящий художник. «Мир уже давно характеризуется всеобщностью связей, и подлинный талант в силу своих стремлений к познанию не может оставаться чуждым великим ценностям, которые потому и велики, что приобретают мировой резонанс и мировое значение», — пишет один из участников сборника Милосав Бабович (стр. 186). Слепая подражательность свойственна только малоталантливым писателям.

И еще одна общая черта объединяет статьи всех авторов — понимание того, что в мировом историко-литературном процессе типологические общности и контактные связи существуют в единстве, первые всегда предполагают к последним.

В сборнике представлены разные типы и аспекты рассмотрения литературных связей. В одних статьях осмысляется общая картина воздействия русской словесности на историко-литературный процесс в Сербии (М. Стойнич) и в Хорватии (А. Флакер), в других показывается восприятие русской литературы отдельными писателями или воздействие одного русского писателя на литературу того или иного народа. Одни авторы освещают восприятие иноземной литературы в критике, другие вникают в освоение опыта иноземных писателей через творческую практику, третьи интересуются вопросом воздействия переводной литературы на общественное сознание и развитие эстетических вкусов и т. п.

Должно отметить, что в большинстве статей, в силу ограниченности их объема, все эти вопросы рассматриваются комплексно и вместе с тем эскизно, авторы не углубляются в анализ отдельных форм связей. Так, например, когда дело касается переводов, то говорится о выборе произведений для перевода, но меньше всего анализируются сами переводы. Надо думать, в будущем появятся и такие работы.

Не все литературы югославских народов представлены в их связях с русской литературой, но ценным в сборнике является то, что в нем помещены статьи не только о восприятии русской литературы в Югославии, но и о восприятии литератур народов Югославии в русском обществе. Для самоутверждения каждого народа важен выход его литературы в широкий мир, проникновение его художественных ценностей в иноземную среду, что всегда является актом международного признания. Авторы избрали очень важный период в истории литератур своих народов — вторую половину XIX века, когда реализм достигает наивысшего расцвета в России и утверждается в литературах народов Югославии. Естественно, что более зрелая литература проникает к народам Югославии и оказывает благоприятное воздействие на них. Неудивительно поэтому, что большинство статей сборника посвящено вопросу усвоения русской литературы в Югославии и меньше — восприятию литератур народов Югославии в русском обществе.

В сборнике помещены статьи шестнадцати авторов, из них одиннадцать югославских, пять советских. Больше всего статей посвящено связям русской литературы с сербской. Об этом пишут М. Стойнич, М. Милидрагович, Р. Ф. Дорошина, Д. Перович, Ж. Бошков, М. Павич, М. Бабович, Ж. Миличавац. Связи русской и хорватской литератур освещаются в двух статьях (А. Флакер, Ж. Живанчевич). Вопросом проникновения русской литературы в Словению занимаются М. И. Рыжова, Ш. Барбарич, Б. Крефт. В трех статьях советских авторов воссоздается картина восприятия югославских литератур в России (Ю. Д. Беляева, Е. И. Рябова, И. М. Порочкина).

По типу статьи можно разбить на несколько групп. Исследования М. Стойнич и А. Флакера носят общий характер. В них рассматривается связь русской

lib.pushkinskijdom.ru

литературы соответственно с сербским и хорватским реализмом. Затем можно выделить статьи, в которых речь идет о восприятии одного писателя: Гоголя у сербов (М. Милидрагович), Тургенева у сербов (Д. Перович) и словенцев (Ш. Барбарич). Далее идут материалы о восприятии отдельными югославскими писателями русской литературы — Л. Лазаревичем (Ж. Бошков), И. Цанкаром (Б. Крефт), Й. Мурном (М. И. Рыжова), С. Ранковичем и Б. Станковичем (М. Бабович). Сходна проблематика статей Ж. Милисавача и Ю. Д. Беляевой, посвященных: первая — отношению сербского литературного журнала к русской словесности, вторая — отношению русской науки и критики к сербской литературе. Статьи М. Павича о восприятии русской литературы в семье Иличей и И. М. Порочкиной о книгах югославских авторов в библиотеке Л. Н. Толстого можно объединить тематически лишь с большой долей условности. Наконец, особняком стоит этюд Е. И. Рябовой, посвященный изданию переводов словенских поэтов в антологии Н. Н. Бахтина.

В статьях М. Стойнич («Сербский реализм и русская литература») и А. Флакера («Хорватская литература XIX века и русский реализм») нарисована в общем убедительная картина восприятия русской литературы в Сербии и Хорватии и показана ее важная роль в формировании сербского и хорватского реализма. Но выводы М. Стойнич кажутся более обоснованными, чем выводы А. Флакера, хотя в статье М. Стойнич есть и спорные положения. Факты, приводимые А. Флакером в доказательство мысли о преобладающем влиянии Тургенева в хорватской литературе, неоспоримы. Верно и то, что борьба хорватов за национальную независимость во второй половине XIX века приглушала социальную проблематику в литературе и потому из русских писателей наибольшей популярностью пользовался Тургенев, а не Гоголь, Достоевский или Толстой, да и в Тургеневе хорватским писателям были ближе не социальные романы, а те произведения, где эти моменты стоят на втором плане, например повести «Ася» и «Вешние воды», словом, им была ближе поэтическая сторона реализма Тургенева, а не критическая. Но, думается, А. Флакеру недостает социальных мотивировок для его выводов. Его утверждение, что произведения Достоевского и Толстого не стали моделью реализма в хорватской литературе, тогда как произведения Тургенева были основным образцом для нее, нуждается в более основательной мотивировке. Нам кажется не вполне убедительным и то, что «хорватский реализм, который был столь склонен к тургеневской поэтичности, быстро отходит от концепции, считавшей главной функцией литературы общественный анализ и критику» (стр. 34). Не слишком ли это утверждение категорично? Не является ли хорватский реализм более сложным и неоднородным явлением, в котором боролись противоречивые тенденции, не было ли у хорватов и таких реалистов, которые отстаивали социальный анализ и критику? Ведь не все же писатели стремились «к классовому миру» (стр. 30) даже в таких условиях, когда необходимо было единство в борьбе против национального угнетения! Сам же А. Флакер мимоходом замечает, что была у хорватов группа, которая «ориентировалась на принципы русской реалистической критики» (стр. 27).[17]

Статья М. Стойнич масштабнее, автор пытается теоретически осмыслить проблему восприятия русской литературы в Сербии и вполне убеждает читателя в своих выводах, когда заявляет, что «в области теории и особенно в вопросе отношений искусства к действительности сербская реалистическая литература опирается непосредственно на основы, заложенные Белинским, Чернышевским, Добролюбовым и Писаревым и художественно воплощенные Пушкиным, Лермонтовым и писателями „натуральной школы“ и критического реализма — Гоголем, Тургеневым, Л. Толстым, Достоевским, Щедриным, Чеховым и др. Сербские реалисты творчески применяли принципы русских писателей, создавая характеры, близкие сербской действительности», что позволило сербской литературе занять свое определенное и «самобытное место в европейской реалистической литературе» (стр. 23).

М. Стойнич рассматривает литературный процесс и восприятие русской реалистической литературы конкретно-исторически, связывая его со становлением и развитием новых форм общественно-политической, экономической и культурной жизни страны и острой идейной борьбой, которая шла «не на жизнь, а на смерть» и проникала также в художественную литературу (стр. 20), видит и сходство с условиями развития русской литературы и различия.

Не со всем в ее интересной статье можно согласиться. Спорной представляется высказанная с такой категоричностью мысль о том, что «реалистический тип творчества исключает в сфере литературных связей грубое подражательство» (стр. 7), и мы скорее согласимся с Й. Бадаличем, который связывает этот вопрос не с *типом* творчества, или, точнее, не с творческим методом, а с мерой писательского дарования, с талантом.[18] Нам показалась не вполне обоснованной и мысль

[17] См.: Н. И. Кравцов. Основные тенденции в развитии хорватской литературы конца XIX—начала XX века. В кн.: Славянская филология. Сборник статей, вып. 7. Изд. МГУ, 1968, стр. 80—81.

[18] Й. Бадалич. Русские писатели в Югославии. Изд. «Прогресс», М., 1966, стр. 21—22.

lib.pushkinskijdom.ru

о том, что сербская литература в своем устном народном творчестве имеет «собственный вариант и гуманистического и ренессансного, и классицистического, и сентименталистского эстетического идеала», что «анонимный народный певец заменил у сербов и Петрарку, и Данте, и Шекспира, и Расина» (стр. 8).

Так ли это? Ведь эти художники в своих произведениях отразили грандиозный социальный, чувственно-практический, эстетический опыт человечества, ступени которого не прошел сербский народ, и как бы мы высоко ни ставили его героический эпос, можно ли согласиться с тем, что он «создает свою неповторимую трагедию страстей шекспировского типа» и «свой вариант трагического в классицистическом смысле» (стр. 8)? И сама М. Стойнич, почувствовав уязвимость своей позиции, на следующей странице правильно утверждает, что сербская художественная мысль, чтобы не отстать от достижений европейской литературы, проявляла заботу об усвоении творений Гомера, Шекспира, Данте, Гете, Петефи, Шиллера, Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Тургенева, Гончарова и т. д. и призывала извлечь из этого «необходимую пользу для сербского литературного развития» (стр. 9).

М. Милидрагович («Гоголь у сербов во второй половине XIX века») и Д. Перович («Тургенев в сербской литературе») как бы развивают и конкретизируют общие положения М. Стойнич, прослеживая историю восприятия в сербской культурной среде творчества Гоголя и Тургенева. Стойнич имела полное основание сказать, что творчество Гоголя действовало «как катализатор на развивающуюся сербскую литературу, не изменяя... ее собственных вкусов и своих собственных красок» (стр. 12). М. Милидрагович расшифровывает эту формулу и усиливает акценты. Она подчеркивает, что в истории Сербии был период, ознаменовавшийся особенно ощутимым воздействием творчества русского писателя, который вполне можно назвать «гоголевским периодом». Живой интерес, как отмечается далее, перерастает в «активное восприятие... творческого метода русского писателя», что приводит к весьма плодотворным результатам (стр. 82). Недостаточно понятый на раннем этапе, в 70-е годы, Гоголь входит в сербское общество своими зрелыми произведениями, и это методологически верно ставится автором в связь с созреванием самой сербской литературы, когда в сербском обществе ощущалась острая потребность в произведениях с социальной проблематикой, критически отражающих явления современной жизни. Внимательная к социальной стороне дела, не в ущерб эстетической, Милидрагович подчеркивает: «Социальный фактор, наряду со сходными, а подчас и совпадающими особенностями духовного склада, был решающим в этом естественном, ненавязчивом воздействии русской литературы на сербское общество» (стр. 87). Именно этим фактором стимулировалось в Сербии создание реалистических произведений сходного типа. И тут особенно привлекает сербского читателя социальная направленность Гоголя. Он предстает теперь как беспощадный критик и сатирик своими «Мертвыми душами» и «Ревизором». Милидрагович, по-видимому из-за ограниченности места, не углубляется в детали той или иной стороны воздействия русского художника и, рассматривая проблему комплексно, касается и переводов, и критической оценки произведений Гоголя, и творческого влияния на писателей лишь в самой краткой форме.

Д. Перович прослеживает вхождение Тургенева в сербскую литературу от «Записок охотника», которые в начале 60-х годов не производили сильного и целостного впечатления, так как публиковались отрывочно, до публикации в конце 60-х годов романов «Отцы и дети», «Дым» и «Накануне» и их воздействия в дальнейшем. Появившиеся почти одновременно, эти романы произвели ошеломляющее впечатление. Автор статьи правильно связывает это с нарастанием общественного подъема в стране, с возникновением молодежного движения «Омладины», когда все более отчетливо начали звучать требования гражданских свобод и уважения прав личности. Она отмечает, что участники этого движения были сами пропагандистами творчества Тургенева и в их выступлениях звучали хотя еще и не оформившиеся в программу, но тем не менее четко сформулированные положения реалистического метода в литературе (стр. 121).

В самом деле, проблемы молодежи, ее участия в революционном движении, поднятые Тургеневым в романах «Отцы и дети», «Дым», «Накануне» и «Новь», были особенно близки молодому поколению сербов. Отсюда — живое восприятие этих романов, не бездумно-восторженное, а осмысленное и критическое, в особенности когда дело касалось искаженного изображения писателем русского социализма в романе «Новь».

Главным содержанием статьи Д. Перович является воздействие романов Тургенева на широкую сферу общественных процессов в сербской действительности, и с этим она вполне справилась. Что касается литературных проблем, то автор лишь декларативно в конце статьи заявляет, что «творчество Тургенева помогало более динамичному развитию реализма в сербской литературе» (стр. 126). Эта мысль будет развита в статье Ж. Бошкова о Лазе Лазаревиче.

В статье «Тургенев в переводах на словенский язык» Ш. Барбарич поставил перед собой частную задачу. Отметив, что во второй половине XIX века в Словении «из всех европейских писателей больше всего переводили русского прозаика-реали-

lib.pushkinskijdom.ru

ста И. С. Тургенева» и что роль переводов, как и «труд самих переводчиков, заслуживает специального исследования» (стр. 271), он даст небольшой по объему, но отличающийся библиографической полнотой обзор этих переводов с целью заполнить те пробелы, какие он заметил в комментариях недавно вышедшего академического собрания сочинений И. С. Тургенева.

Опираясь на работы своих предшественников, интересовавшихся переводами Тургенева на словенский язык, автор характеризует переводы и переводчиков, а также сообщает обстоятельства, вызвавшие тот или иной перевод к жизни. Статья полезная и нужная. Приходится только пожалеть, что она не была опубликована до выхода в свет академического собрания сочинений И. С. Тургенева.

В статьях Ж. Бошкова, М. И. Рыжовой и Б. Крефта рассматривается отношение к русской литературе соответственно Лазы Лазаревича, Йосипа Мурна и Ивана Цанкара. М. Бабович посвятил свое исследование воздействию русского романа на творчество Светолика Ранковича и Борисава Станковича. Ж. Бошков («Лаза Лазаревич и русская литература») лишь бегло говорит о двух переводах Лазаревича с русского (отрывок из «Что делать?» Н. Г. Чернышевского и «Заколдованное место» Гоголя), не вдаваясь в их анализ, хотя и отмечает, что этим никто до сих пор не занимался. Его внимание привлекает вопрос о восприятии сербским прозаиком творчества Гоголя, Тургенева и Л. Толстого. Говоря о связях Лазаревича с творчеством этих писателей, автор статьи имеет в виду не столько оценки и переводы русских художников, сколько «воспитание художественного вкуса, формирование и совершенствование его самобытного дара новеллиста, в результате его знакомства с творчеством Гоголя, Тургенева, Гончарова, Достоевского, Толстого, а также безусловное, хотя и трудно обнаруживаемое влияние этих писателей на его творчество» (стр. 132—133).

Для него ясно, что Гоголя и Тургенева сближает с Лазаревичем прежде всего «сходство натур», до такой степени глубокое, как думает Ж. Бошков, что оно проявилось бы в произведениях Лазаревича «даже в том случае, если бы он и не знал Тургенева» (стр. 134). Но когда дело касается влияния русских писателей на сербского, то исследовать его довольно трудно. В случае с Гоголем автор статьи и не пытается это делать, ограничиваясь утверждением, что «если Гоголь и стал достойным образцом для Лазаревича, то это проявилось лишь в художественной реализации тех качеств, которыми щедро был одарен его собственный талант» (стр. 133).

Прежние исследователи, пишет Ж. Бошков, подчеркивали родство художественных натур Тургенева и Лазаревича более для определения исключительной одаренности сербского беллетриста, чем для утверждения его учебы у Тургенева. И все-таки, по мнению автора статьи, есть явные свидетельства влияния русского художника на Лазаревича. В ряде его рассказов обнаруживаются такие черты сходства, которые доказывают несомненность усвоения Лазаревичем творческого опыта Тургенева: «мотивы, образы, ситуации, детали, напоминающие тургеневские» (стр. 136). На основании приводимых примеров Ж. Бошков высказывает убеждение, что «Лазаревич прошел хорошую тургеневскую школу, отвечавшую его темпераменту и таланту». Но исследователь понимает, что этот вывод — только заявка на поиск, что лишь «подробный сравнительный анализ всех художественных, идейных и психологических особенностей творчества этих писателей мог бы с достоверностью подтвердить общие черты и различия, прояснить, в чем Лазаревич следовал за Тургеневым, а в чем — нет» (стр. 136).

Лазаревич обладал весьма крупным талантом. Он не подражал, а лишь использовал опыт других писателей, оставаясь самобытным и оригинальным художником и подтверждая ту истину, что чем талантливее писатель, тем труднее обнаружить следы воздействия на него других.

С точки зрения психологии творчества весьма любопытно отношение Л. Лазаревича к Л. Толстому, о котором пишет автор статьи. В последний период своего жизненного и творческого пути сербский писатель познакомился с романами «Анна Каренина» и «Война и мир», и они так потрясли его своей художественной силой и мастерством, что Лазаревич категорически отказался от писательства. Он был подавлен, парализован мощью русского художественного гения. Это было время мучительных раздумий художника. Понадобилось семь лет, чтобы прошла творческая депрессия и наступило успокоение; но когда он вернулся к писательству, в его произведениях читатель с радостью ощутил рост дарования. Лазаревич обогатился, пишет ученый, «мастерством толстовского психологического анализа» (стр. 139). С тех пор русский писатель становится его кумиром и учителем.

Отношению Лазаревича к Толстому уделено в статье лишь три странички. Жаль, если автор на этом и остановится, ибо подобные примеры воздействия одного таланта на другой могут привести к открытиям в области психологии творчества.

Статья Б. Крефта «Иван Цанкар и русская литература» представляет собой, как указано в примечании на стр. 284, несколько сокращенный и переработанный русский вариант опубликованной им ранее под таким же заглавием

lib.pushkinskijdom.ru

работы.[19] В ней содержатся любопытные и доказательные наблюдения ученого над творчеством одного из примечательнейших писателей Европы конца XIX и начала XX века. Для И. Цанкара, как показывает автор, русская литература была хорошей школой. Как и другие крупные художники, он умел осваивать чужой опыт, оставаясь глубоко оригинальным и самобытным. «Местами он близок к Гоголю, но не подражает ему», ибо, как верно отмечает Б. Крефт, «побудительным началом для Цанкара была прежде всего окружающая его жизнь» (стр. 287). Таково же отношение словенского художника к Достоевскому, который, как и Гоголь, был для него, по словам исследователя, «стимулом и образцом», привлекая Цанкара своим психологизмом, в то время как Гоголь — сатирой и гротеском (стр. 293).

Иван Цанкар — зачинатель словенской пролетарской литературы и современник М. Горького. Крефт намечает пути сравнительного исследования творчества этих писателей. Коснувшись вопроса о соотношении творчества Чехова и Горького, с одной стороны, и Цанкара — с другой, Б. Крефт справедливо замечает, что «материала для сравнения здесь так много, что этому вопросу можно было бы посвятить специальное исследование...» (стр. 301).

Оригинальна по замыслу и структуре статья М. Бабовича «Русский роман и творчество Светолика Рапковича и Борисава Станковича». Его предшественники в исследовании проблемы (Й. Скерлич, П. Стеванович, Ж. Бошков, В. Глигорич, И. Франгеш и др.) видят в творчестве Ранковича главным образом влияние Л. Толстого. Внимательное чтение текстов романов сербского писателя и русских художников позволило ученому прийти к другому выводу. Обращение Ранковича к русским реалистам шло по двум направлениям: «одно из них — более общее, более широкое — включает и Гоголя, и Лермонтова, и Тургенева, и Гончарова; другое — более узкое, но зато более глубокое, в центре которого был не только Толстой, но и Достоевский» (стр. 168).

Общее воздействие указанных писателей сказывается в использовании приемов создания портрета, пейзажа, раскрытия психологических состояний героев и т. п. Но более важным исследователю представляется восприятие Ранковичем концепций, мыслей, творческой манеры русских реалистов (стр. 171). Сопоставляя тексты, ученый приходит к выводу, что именно в этом плане и надо искать у Ранковича связей с творчеством Толстого и Достоевского. Он это и делает, со всей решительностью утверждая, что без обращения к Достоевскому сербский художник не пришел бы к тому анализу внутренних переживаний своих героев, какое мы у него обнаруживаем, потому что «в эти глубины человеческой психики никто не погружался самостоятельно — ни до, ни после Достоевского — только с Достоевским и вслед за Достоевским» (стр. 179). Но при всем том сербский реалист не повторяет и не копирует образы русского: «у Достоевского нет ни одного образа, который мог бы стать прообразом рапковичевского Гойко Савича» (стр. 179) из романа «Сельская учительница».

Во втором разделе — меньшем по объему — автор переходит к вопросу о влиянии Достоевского на Б. Станковича. Исследователь использует свидетельства самого писателя о его отношении к Достоевскому, но проверяет их на самих произведениях Станковича, не всегда веря писателю на слово. Так, например, Б. Станкович заявлял, что он не любит «Братьев Карамазовых», что этот роман вызывает в нем «физическое недомогание» (стр. 185). Для исследователя эта мотивировка кажется неубедительной, и он подозревает в ответе Станковича попытку отвести мысль о возможном влиянии, проявление «испуга человека, когда пытаются раскрыть его тайну» (стр. 187). М. Бабович в результате кропотливого анализа пришел к выводу, что Достоевский влиял на Станковича некоторыми своими мыслями и концепциями. Он помог сербскому писателю отрешиться от упрощенного взгляда на человеческую личность и научил видеть сложность и противоречивость человеческих характеров, раздвоение личности, диалектику перехода страдания в наслаждение (например, в романе «Дурная кровь») и т. д.

Вывод ученого выглядит вполне обоснованным: «Борисав Станкович не копировал Достоевского, он воспринял некоторые элементы его концепции человека и жизни. Это восприятие не поработило его таланта, а, напротив, творчески его обогатило. Вероятно, не случайно, что именно Станкович глубже остальных своих современников проник в душу своего соотечественника и изобразил его психологические деформации, возникшие в условиях определенных семейных, общественных и исторических отношений. Достоевский лишь помог ему погрузиться в болезненно возбудимый душевный мир человека и изобразить все приливы и неистовства страстей, карамазовщину в сербском национальном варианте» (стр. 190).

В статье М. И. Рыжовой «Йосип Мурн и русская литература» мы соприкасаемся с анализом воздействия русской литературы на творчество одного из талантливейших словенских поэтов, который, несмотря на прожитые им двадцать

[19] B. Kreft. Cankar in ruska književnost. «Slavistička revija» (Ljubljana), 1969, št. 1, s. 69—98.

lib.pushkinskijdom.ru

два года, оставил крупный след в развитии отечественной поэзии. Он принадлежал к течению так называемого «словенского модерна», весьма сложному и противоречивому, в котором противоборствовали самые различные тенденции и из которого возникло оригинальное и неповторимо своеобразное национальное поэтическое искусство. М. И. Рыжова прослеживает пути воздействия русской поэзии на это искусство и вносит много нового, существенно важного для понимания творчества одного из самых крупных представителей этого направления.

В поэзии Мурна следы воздействия русской литературы выступают наиболее отчетливо. Не преувеличивая этого воздействия, автор статьи с полным знанием дела и чувством такта, избавляющим ее от преувеличений, рассматривает формы творческого восприятия Мурном опыта Пушкина, Лермонтова и Кольцова. Воздействие поэзии Кольцова на Мурна до нее констатировалось лишь в самой общей форме — М. И. Рыжова раскрывает его в подробностях. Идейно-тематическую и стилистическую близость Мурна с поэзией Пушкина, Лермонтова и Кольцова М. И. Рыжова обнаруживает на множестве убедительных примеров, проявляя тонкое чутье к поэзии и проникая в сложную психологию творчества Мурна. Свой анализ восприятия Мурном русской поэзии автор статьи проводит в контексте европейской и словенской поэзии, что позволяет ей прийти к интересным и убедительным выводам.

Однотипны статьи Р. Ф. Доронпной «Некоторые типологические схождения в реализме Сремаца и Гоголя» и М. Живанчевича «Джальский и Тургенев». Обе построены на обширном материале, но Р. Ф. Доронина, прежде чем говорить о воздействии одного писателя на другого, устанавливает между ними типологическое сходство. Статья ее отличается масштабностью постановки проблемы, широким литературным контекстом и связью рассматриваемых литературных проблем с общественно-политическими условиями сербской действительности. Автор не без оснований полагает, что «прямые непосредственные контакты... шли нередко от глубинных, не всегда осознанных точек соприкосновения сербского реализма с русским, обнаруживая сходные в типологическом отношении (хотя в ряде случаев синхронно не совпадавшие) процессы и явления» (стр 95). И один из наиболее ярких примеров этого исследовательница видит в литературном процессе второй половины 90-х и 900-х годов, в реализме Стевана Сремаца и в его схождениях с реализмом Гоголя.

В статье Р. Ф. Доронпной наиболее отчетливо и полно проявляется стремление авторов сборника рассматривать материал в неразрывном единстве типологического сходства и реальных связей. Это, на наш взгляд, верная методологическая позиция. В выявлении общих начал и принципов творчества Сремаца Р. Ф. Доронина обнаруживает много умения и острой наблюдательности и лишь временами впадает в некоторые преувеличения. Типологические схождения в творчестве двух писателей она устанавливает, чтобы затем, на почве «глубоких общих процессов», проанализировать восприятие Сремацем творчества русского писателя (стр. 114). Это Р. Ф. Доронина предполагает сделать в другой статье. Теперь же она внимательно отыскивает в произведениях обоих писателей — сербского и русского — то, что у них есть общего, независимо от влияния одного на другого. При рассмотрении повестей и рассказов Сремаца у нее возникают ассоциации с творчеством Гоголя — «в манере, стиле повествования», в интонациях (стр. 98), в образе рассказчика, в тяготении к эпичности и т. д. Отмечается резкая антибуржуазная направленность сатиры Сремаца, близкая сатире Гоголя (стр. 104), и т. д

Но читатель не может отделаться от впечатления, что автор статьи опасается, как бы сербский писатель не был поднят в ее исследовании до уровня Гоголя, с другой стороны, ей не хочется и принизить его. Исследовательница заявляет, что образы Сремаца «не приобретут гоголевской „всеобщности“», Сремац «не выходит за рамки обличения совершенно конкретных явлений». И тут же отмечает, что у Сремаца, как и у Гоголя, наличествуют «поиски обобщающего смысла в будничном, повседневном...» (стр. 105). С одной стороны, подчеркивается «несомненная типологическая общность самих принципов реалистического изображения» у обоих писателей, с другой — указывается на то, что «добродушный смех» Сремаца «ничем как будто не напоминает гоголевский смех сквозь слезы», забавные ситуации, эпизоды и персонажи его произведений «не создают той глубины, той многомерности, какая обычно встречается у Гоголя» (стр. 111). Далее: «Горькая нота в светлом в общем юморе Сремаца» свидетельствует о «более глубоких и сосредоточенных размышлениях писателя о современности и судьбе человека» и звучит «предвестником трагического решения темы нравственной гибели человека в обществе, построенном на власти денег...» (стр. 112) — и вместе с тем отмечается, что у Сремаца «„маленький человек“ не столько унижен в человеческом достоинстве, сколько обижен бесчеловечностью, бездушием новых отношений» (стр. 113).

В чем же дело? Почему Сремац не поднимается до уровня Гоголя? Оказывается, потому, что «сглаживает противоречия» в нем заложена «любовь к прошлому, к его добрым порядкам и людям», т. е. ему присущ консерватизм. Но и

lib.pushkinskijdom.ru

в «сглаживании противоречий» действительности Сремацем Р. Ф. Доронина усматривает перекличку (правда, отдаленную) «с гоголевской попыткой тоже сгладить социальные противоречия» (стр. 113). В поисках выхода из противоречий Гоголь, пишет она, «приходит к трагической неразрешимости» их, но «оставляет своим последователям дух страстного искания», а для Сремаца «напряженный поиск менее характерен», он от сознания «надвигающейся пошлости жизни» возвращается «к старому Нишу (название города, — *К. Р.*) — символу гармонии и красоты» (стр. 113).

Кажется, все становится на свои места. Но нет. Сремац, оказывается, возвращается к этому не с тем, «чтобы уйти от истины, а с тем чтобы высветить в человеке поэтическое, жизнеутверждающее, деятельное начало — в его связях с национальной почвой, в их созвучности исконным стремлениям демократических слоев к справедливому и доброму миру» (стр. 113).

Не свидетельствуют ли эти сбивчивые и противоречивые суждения автора статьи, которому нельзя отказать ни в масштабности постановки исследуемого вопроса, ни в основательности ряда положений и оснащенности фактами и меткими наблюдениями, о шаткости и неустойчивости его позиций?

Для М. Живанчевича («Джальский и Тургенев») «очевидны и несомненная близость и отличия и в миропонимании и в обработке тем у Джальского и Тургенева» (стр. 155). Это доказывается множеством фактов и наблюдений и убеждает читателя. Но вместе с тем автор статьи не однажды подчеркивает в творчестве хорватского писателя подражательность. «Читая Тургенева, — пишет он, — Джальский открыл в нем свой мир и подчас до такой степени подражал русскому писателю, что вплетал в свои произведения воспринятое от Тургенева как свое личное» (стр. 147).

В одном из рассказов Джальского, где говорится о том, как могучая крестьянская песня, доносившаяся с поля, проникала в дворянский салон, исследователь также видит «подражание Тургеневу, несмотря на то, что межвоенная хорватская критика в своих выводах больше делала ударение на различиях, отстаивая самобытность Джальского» (стр. 150).

Возникает вопрос: а не была ли права эта критика? Подражание подразумевает сознательное заимствование тех или иных мест из произведения другого писателя. Но часто бывает, что в процессе творчества в воображении художника возникают картины, вызванные реальностью, которые неосознанно, непроизвольно ассоциируются с впечатлениями от прочитанного, но давно забытого, и выливаются в творческом акте как свое личное, пережитое, выстраданное, и он сам не может отделить впечатлений прочитанного и виденного. В этом случае мы несомненно имеем дело не с подражанием, а с творчеством самостоятельным и самобытным.

Цитируя А. Флакера, М. Живанчевич утверждает, что «истоки новелл Джальского следует искать в тех новеллах Тургенева, которые посвящены последним отпрыскам старого века», что Джальский оттуда заимствовал «целую галерею портретов мелкопоместного дворянства... формируя их на свой лад» (стр. 151). А может быть, он брал их из хорватской действительности и с помощью Тургенева, перенимая его опыт, формировал «на свой лад» взятые из жизни типы? И тогда можно будет согласиться с тем, что все «сказанное о сходстве Джальского с Тургеневым не снимает вопроса о несомненной самобытности творчества хорватского прозаика...» (стр. 155).

В исследовании Ж. Милисавача «„Српски књижевни гласник“ и русская литература» речь идет об освещении на страницах этого прогрессивного журнала (1901—1914) вопросов русской литературы. Этот журнал слыл «западническим». Он и в самом деле ориентировался на Запад. Автор показал, что журнал уделял также большое внимание литературе нашей страны. Более того, после французской его более всего занимала русская литература. Пропаганда журналом ценностей русской литературы показана автором в связи с подобной деятельностью других периодических изданий, и это ценно. На основании тщательного изучения фактов автору удалось показать, что «ни один журнал в Сербии того времени, особенно в начале второго десятилетия XX в., не интересовался в такой мере Россией и не стремился систематически приблизить русскую культуру и литературу к сербам, как это делал „Српски књижевни гласник“» (стр. 211). Это должен знать каждый славист, занимающийся данной эпохой.[20]

Ценным во многих отношениях представляется исследование Ю. Д. Беляевой «Сербская литература в русской науке и критике последней четверти XIX—начала XX века». Достоинством работы является попытка Ю. Д. Беляевой по-

[20] Рекомендуем также читателю подобного рода статью о пропаганде русской литературы хорватским журналом за довольно длительный период: Л. И. Ровнякова. Журнал «Vienac» (1869—1903) и распространение русской литературы в Хорватии. В кн.: Восприятие русской культуры на Западе. Изд. «Наука», Л., 1975, стр. 157—177. К статье приложена полная библиография вопроса (стр. 178—189).

lib.pushkinskijdom.ru

дойти к рассмотрению вопроса об усвоении сербской литературы в России с позиций ленинского учения о двух культурах, «в единстве с политической и идеологической борьбой в России по славянскому вопросу» (стр. 36). В исследовании подчеркивается влияние революционно-демократической мысли и рабочего движения в обеих странах на решение славянского вопроса. Главное внимание в статье уделяется работам тех ученых и критиков, которые «или стояли на демократических позициях, или были к ним близки» (П. А. Ровинский, А. Н. Пыпин, А. И. Яцимирский, А. Л. Погодин). К числу достоинств статьи надо отнести и то, что ее автор использует не только большой печатный, но и обширный архивный материал, впервые привлекаемый для освещения данной проблемы. Да и сама картина восприятия сербской литературы в России за большой промежуток времени воссоздается впервые в нашей науке.

На первый план в исследовании вполне правомерно выступает фигура выдающегося русского слависта А. Н. Пыпина, близко стоявшего в молодости к Н. Г. Чернышевскому и испытавшего на себе его благотворное влияние, что отразилось и на его славистических работах. А. Н. Пыпин, справедливо и аргументированно утверждает автор, «опережая литературоведческую мысль Сербии, создал концепцию истории сербской и других югославянских литератур тогда, когда собственно сербская историко-литературная наука только еще зарождалась» (стр. 81).

Положительно оценивая статью Ю. Д. Беляевой, мы хотели бы указать и на некоторые неточности в ней. Правильно различая два противоположных лагеря в русском обществе, существование которых сказалось и на отношении к сербской литературе, Ю. Д. Беляева не всегда гибко применяет этот подход к конкретным лицам и течениям. Верно указывая на то, что славянофильство в целом в рассматриваемый период «окончательно эволюционирует вправо» (стр. 40), она отмечает, что в понимании роли В. Караджича в развитии сербской литературы А. Н. Пыпин, А. И. Степович, Н. Попов, П. А. Заболотский, В. Ф. Корш расходились с «последователями, стоявшими на славянофильской точке зрения» (стр. 58), к каковым она правильно относит А. Ф. Гильфердинга, В. И. Ламанского, А. С. Будиловича. Но ведь Нпл Попов, этот активный деятель и секретарь Московского славянского комитета, был славянофилом.[21] А Степович в своей книге «Очерки истории сербохорватской литературы» пишет, что, «разделяя взгляды» П. А. Кулаковского на деятельность и значение В. Караджича в сербской литературе, он их «положил в основание» своей характеристики В. Караджича, и цитирует заключение П. Кулаковского о Караджиче,[22] хотя в сущности занимает нечеткую позицию. Следовало так и квалифицировать точку зрения А. Степовича как эклектическую. В статье Ю. Д. Беляевой говорится, что В. Ф. Корш и А. Кирпичников, также противопоставляемые ею славянофилам, указывали во «Всеобщей истории литературы», что сочинения Д. Обрадовича «пронизывала мечта о том, чтобы его народ... стал свободным и единым», что «Корш и другие русские ученые стремились подчеркнуть народность и прогрессивность идей Обрадовича» (стр. 55). Но дело в том, что все разделы по славянским литературам во «Всеобщей истории литературы», которую сначала редактировал В. Ф. Корш, а после его смерти А. Кирпичников, написаны П. О. Морозовым, а В. Ф. Корш был типичным русским либералом, редактором «Санкт-Петербургских ведомостей», о демократизме которого вряд ли можно говорить.

Более четко следовало бы определить и литературно-политические взгляды А. Н. Пыпина, колебавшегося между демократизмом и либерализмом. Это же касается и А. Степовича, и А. Л. Погодина, который характеризуется как демократ, но ничего не сказано об эволюции его взглядов в дальнейшем и его эмиграции после социалистической революции в России.

Итак, при всех достоинствах, в каких нельзя отказать рассматриваемой статье, ее автор в отдельных случаях не вполне овладел тем сложным материалом, которым оперирует.

Интересной страничкой в истории русско-словенских литературных связей явилась вышедшая в 1904 году в Петербурге антология «Словинские поэты». Составил ее и значительную часть стихов перевел Н. Н. Бахтин — библиограф и пропагандист иностранных литератур в России. Об этой книге и ее составителе с большим уважением к нему, обстоятельно рассказывает Е. И. Рябова («Антология Н. Н. Бахтина „Словинские поэты“»), анализирующая также переводы, принадлежащие этому удивительному, интересному человеку.

Статья «Русская литература в семье Иличей», написанная большим знатоком поэзии Воислава Илича и автором монографии о его связях с европейской поэзией М. Павичем,[23] совсем небольшая, но она вмещает много ценных фактов

---

[21] См.: Зарубежные славяне и Россия, стр. 545.

[22] А. Степович. Очерки истории сербохорватской литературы. Киев, 1899, стр. 160, 176—177.

[23] Милорад Павић. Војислав Илић и европско песништво. Нови Сад, 1971.

lib.pushkinskijdom.ru

и мыслей. Семейство Иличей в истории сербской культуры — явление необыкновенное: глава семьи Йован Илич (1824—1901) и его четыре сына — Милутин, Драгутин, Жарко и Воислав — составили целое созвездие на небосводе сербской поэзии. Из статьи мы узнаем, что привязанность к России и русской литературе от отца перешла к сыновьям и связала с русской литературой их поэтические судьбы так тесно, что без этой связи невозможно себе представить целую полосу в развитии сербской поэзии, которую они обогатили через переводы Пушкина, Лермонтова, Батюшкова, Рылеева и других новыми темами, образами, эмоциями, ритмами и подняли ее на новую ступень. Через переводы Иличей из русской поэзии сербская литература усваивала достижения западноевропейской поэзии. В сербской поэзии нового времени произошла реформа, которая, по словам М. Павича, «выглядит сейчас как результат коллективных усилий целого литературного поколения или, точнее, двух поколений поэтов, членов одной и той же семьи, которые, используя опыт русской поэзии, шагнули в неизведанные до сих пор сербской поэзией пределы поэтической выразительности» (стр. 163).[24]

Со знанием дела, прилежанием и любовью к предмету исследования написана статья «Сербские, хорватские и словенские книги в личной библиотеке Л. Н. Толстого», раскрывающая одну из любопытнейших сторон биографии великого писателя — его связи с южными славянами. Ее автором является И. М. Порочкина, обследовавшая не только славянские книги в библиотеке Л. Н. Толстого, но и связанную с ними переписку, находящуюся в разных архивах.

В конце сборника помещены краткие резюме всех статей на сербохорватском и словенском языках. К сожалению, в книге отсутствует именной указатель, затрудняющий пользование ею. В сборнике встречаются мелкие ошибки и погрешности: неправильное написание отдельных слов («континиум» вместо «континуум» — стр. 24), инициалов (М. Н. Петровский вместо М. П. Петровский — стр. 47—48), фактические ошибки («Вестник Европы» назван московским журналом — стр. 124; журнал «Русский вестник» назван газетой — стр. 138; журналы «Известия» и «Нива» названы газетами — стр. 194, 207; антология «Поэзия славян» названа «Голосами славянских народов» — стр. 262) и т. п.

Несмотря на встречающиеся в отдельных статьях неточности и спорные формулировки, следует признать несомненную полезность этого первого в истории советско-югославских научных связей труда в области сравнительного изучения литератур той и другой страны. В нем заключено много интересного и свежего материала, подняты и освещены актуальные проблемы, требующие дальнейшей разработки совместными усилиями советских и югославских ученых, которым следует пожелать дальнейших творческих успехов на этом поприще.

* * *

У нас нет возможности говорить так же подробно, как мы говорили о советско-югославском сборнике, и о других книгах, попавших в поле нашего зрения, но было бы несправедливо и умолчать о них, поскольку они имеют самое непосредственное отношение к теме нашей статьи.

Из монографий по югославско-русской проблематике нельзя не отметить такие труды, как книга П. А. Дмитриева и Г. И. Сафронова «Из истории русско-югославянских литературных и научных связей» (Л., 1975) и исследование Витомира Вулетича «Мысль и слово Светозара Марковича». Две трети первой книги посвящены ее авторами Вуку Караджичу как создателю нового сербохорватского языка и меньшая часть — оценке деятельности Вука Караджича как фольклориста, ученого и писателя в русской литературе. Книга содержит ценный материал, показывающий, какое огромное значение имела русская филологическая наука и, в частности, фольклористика, в титанической работе Вука Караджича по собиранию и публикации сербского фольклора и созданию нового сербского литературного языка. Здесь в особенности полно и ярко раскрыта положительная роль И. И. Срезневского.[25]

Перу новисадского филолога Витомира Вулетича принадлежит немало трудов по русской литературе и русско-сербским литературным связям, в частности, вызывает уважение его деятельность по раскрытию идейных и эстетических связей русской и сербской революционной мысли. В недавно вышедшей новой книге о великом сербском революционном демократе Светозаре Марковиче он в специальной главе, более полно, чем это делал ранее, характеризует годы пребывания сербского революционера в России (1866—1869), оказавшие решающее влияние на становле-

---

[24] Одновременно со статьей М. Павича в упомянутом сборнике «Восприятие русской культуры на Западе» (1975) опубликована статья Йоле Станишича «Воислав Илич и русская поэзия XIX в.» (стр. 190—224). Обе статьи как бы дополняют друг друга.

[25] См. подробную рецензию В. П. Гудкова на монографию П. А. Дмитриева и Г. И. Сафронова в журнале «Советское славяноведение» (1976, № 3, стр. 100—105).

lib.pushkinskijdom.ru

ние революционно-демократических и материалистических взглядов Светозара Марковича (стр. 32—82).[26]

Среди работ болгарских русистов обращает на себя внимание монография В. Малеевой «Максим Горький и болгарские критические реалисты».[27] На тему «Горький в Болгарии» написано немало, но писалось больше о его воздействии на формирование пролетарской литературы. Вопрос о соотношении творчества М. Горького и воздействии его на болгарских критических реалистов мало разработан. Тем приятнее отметить появление книги, впервые в болгарском литературоведении обобщающей большой разрозненный материал и представляющей собой во многом удачную попытку создания общей картины воздействия Горького на болгарских реалистов и их связей с творчеством великого русского художника XX века.

Не отвергая литературных влияний, исследовательница стремится к охвату литературных явлений эпохи в крупных масштабах и придает большое значение типологическим сопоставлениям, которые в ее понимании обусловливают литературные воздействия. В центре ее исследования — сопоставление творчества таких болгарских писателей, как А. Страшимиров, Пенчо Славейков, П. К. Яворов, Ст. Михайловский, Г. Стаматов, Елин Пелин и другие, с творчеством М. Горького.

Жаль, что в книге отсутствует не только именной указатель, но даже оглавление, что очень затрудняет пользование ею.

* * *

Еще один пример взаимного сотрудничества — сборник «Словацкая и русская литература» (редактор Д. Дюришин),[28] изданный Институтом мировой литературы и языков Словацкой Академии наук и Институтом славяноведения и балканистики АН СССР. В нем опубликованы статьи, содержание которых излагалось в докладах на конференции советских и словацких ученых в Смоленицах (Словакия) в октябре 1970 года.

В сборнике помещено двадцать пять статей, из них тринадцать принадлежат советским авторам — показатель того, что словацкая литература изучается у нас довольно активно. Сборник советских и словацких исследователей свидетельствует о несомненном прогрессе в изучении словацко-русских литературных отношений, о теоретическом углублении этого изучения. Как пишет Д. Дюришин во введении, изучение взаимосвязей словацкой литературы накопило большой материал, который дает уже возможность теоретических обобщений и позволяет «подойти к типологическому сопоставлению закономерностей развития обеих литератур» — русской и словацкой (стр. 7). «До нынешней поры, — продолжает его мысль М. Бакош, — преобладали генетические, контактологические изучения, на следующем этапе следовало бы выдвинуть на первый план типологические связи наших литератур» (стр. 16—17).

В докладах М. Бакоша и Д. Дюришина (стр. 11—17, 18—38) подводились итоги и намечались перспективы изучения русско-словацких литературных связей именно в этом плане. Весомыми и значительными являются статьи, прямо посвященные типологическим сопоставлениям литературных явлений, о чем свидетельствуют уже названия их: Ю. И. Смирнов — «Словацкие песни на фоне русских и других эпических песен» (стр. 49—79), Э. Галайда — «Проблема „маленького человека“ в русской и словацкой литературе» (стр. 169—174), С. А. Шерлаимова — «Некоторые особенности молодой словацкой поэзии 20-х годов в сопоставлении с чешской и русской» (стр. 212—227), И. А. Бернштейн — «Некоторые вопросы словацко-советских литературных связей 20—30-х годов» (стр. 228—240).

Статьи Л. С. Кишкина, П. Палковича, Б. Хомы, М. Романа, Э. Олоновой, Р. Л. Филипчиковой, К. Розенбаума, посвященные восприятию русской литературы в словацкой культурной среде, а также исследования А. А. Зайцевой, Т. С. Карской, Д. Окали, в которых рассматриваются литературные контакты, разнообразны в своих аспектах, содержательны по материалу и написаны на хорошем научном уровне.

Привлекают внимание статьи, раскрывающие вопросы восприятия словацкой литературы в нашей стране и вопросы перевода — одну из самых сложных и тонких сторон во взаимоотношениях литератур. С. В. Никольский и Ю. В. Богданов пишут об изучении словацкой литературы в РСФСР (стр. 39—48) и восприятии словацкой литературы в СССР после 1945 года (стр. 328—334). Некоторые факты, приведенные в последней работе, поражают: за последние 15—20 лет на русском языке вышло во много раз больше произведений словацкой художественной лите-

---

[26] Витомир Р. Вулетич. Светозар Марковић и руски револуционарни демократи. Нови Сад, 1964, 247 стр.

[27] В. Малеева. Максим Горки и българските писатели критически реалисти. София, 1974, 230 стр.

[28] Slovenská a ruská literatúra. Vzt'ahy a súvislosti. Venované VII. Medzinárodnému kongresu slavistov. Bratislava, 1973, 367 s.

lib.pushkinskijdom.ru

ратуры, чем за все предшествующее столетие. Впервые читатель нашей страны получил не отрывочные сведения о словацкой литературе, а представление «об относительно систематической картине ее развития с учетом основных художественных достижений в прошлом и настоящем» (стр. 330).

Семь статей трактуют вопросы художественного перевода русской литературы на словацкий язык и словацкой литературы на русский. В них разрабатываются сложные проблемы такого перевода художественного текста на другой язык, чтобы он сохранил в себе трепет живой жизни. И тут мы впервые встречаемся с исследованиями, занимающимися вхождением словацкой литературы в русскую читательскую среду: Л. Н. Смирнов — «О переводах на русский язык романа Св. Гурбана-Ваянского „Летящие тени“» (стр. 154—168), Л. Н. Будагова — «Заметки о переводах словацкой поэзии на русский язык» (стр. 335—354). Переводам русской литературы на словацкий язык посвящены статьи Р. Бртаня, Е. Пановой, С. Лесняковой, З. Валковой, В. Кохола. В ряде работ речь идет о воссоздании ритмической структуры русского стиха на словацком языке.

Все эти исследования отличает в общем высокий теоретический уровень, их авторы углубляются в анализ художественного перевода как лингво-стилистической проблемы. Некоторые из них написаны не только со знанием дела, но пронизаны тонким пониманием поэзии, чутьем к поэтическому слову, например статья Л. Н. Будаговой. Л. Н. Будаговой принадлежит превосходная книга о Витезславе Незвале и его переводах на русский язык. В указанной выше статье она анализирует переводы Д. Самойлова, Ю. Вронского, Л. Тоома со словацкого. Вот как увлеченно, поэтично и вместе с тем точно пишет она о необходимости передачи при переводе духа художественного оригинала, а не его буквы: «Тактические отступления от оригинала, необходимость идти в обход, чтобы взять приступом мысль стиха, дают подчас несравненно больший эстетический эффект, чем буквальное следование по пятам оригинала, дотошное стремление максимально донести всю его лексику, даже если ее тяжести не выдерживает хрупкая конструкция стиха. Иногда, укладывая нужное слово-понятие в прокрустово ложе заданного размера, переводчик сдвигает привычное ударение на безударный слог, и слово, как бы судорожно изогнувшись в метрически тесной для него строке, задерживает на себе внимание озадаченного читателя, отвлекая его от достоинства перевода» (стр. 344).

Сборник «Словацкая и русская литература» показывает, что словацкие и советские филологи, занимающиеся изучением литературных связей и взаимодействий, выбирают трудные, непроторенные дороги, на которых будут и успехи, и неудачи. Он свидетельствует также о том, что наша теоретическая мысль обретает крылья, чтобы, поднимаясь над историко-литературными фактами, открывать в них закономерности и делать обобщения.

* * *

Для ученых, занимающихся древностями, несомненно представит интерес недавно обнаруженный сотрудниками Центра иберо-американских исследований Карлова университета в Праге и изданный ими документ о посольстве из Праги в Москву в 1589 году.[29] Прага тогда была одним из видных центров культуры позднего ренессанса. С середины 70-х годов устанавливаются дипломатические связи между чешско-австрийскими Габсбургскими правителями и Московской Русью и в Москву снаряжается посольство по поводу создания антитурецкой Лиги. Из Праги посольство отправилось во главе с силезским дворянином Микулашем Баркочем, отчет которого после поездки и обнаружен чешскими учеными. Этот отчет, написанный по-испански и переведенный ныне на чешский язык, а также прокомментированный и снабженный квалифицированной вступительной статьей проф. Йозефа Полишенского, является ценным документом по истории международных отношений той поры, когда Московская Русь выходила на международную арену. В отчете дана яркая картина жизни при Московском дворе, описаны встречи Баркоча с Борисом Годуновым. В конце книги — обстоятельное резюме на русском и английском языках.

В области изучения русской классической литературы весьма плодотворно работает доцент Брненского университета Власта Влашинова. Научившись еще в детстве русскому языку и свободно владея им, она полюбила русскую классическую литературу, которой предана всей душой и в изучение которой вкладывает все свои способности и силы. И это приносит ощутимые результаты. Давней ее привязанностью являются В. Г. Короленко и М. Е. Салтыков-Щедрин. Их творчество и восприятие его у чехов она давно и глубоко исследует. И вот одновременно выходят две ее солидные книги — «Восприятие В. Г. Короленко у чехов» и «Сатира, окрыленная фантазией. К столетию со дня рождения М. Е. Салтыкова-Щедрина».[30]

---

[29] Poselství z Prahy do Moskvy roku 1589. Praha, 1974, 128 s.

[30] Vlasta Vlašínová. 1) Česká recepce V. G. Korolenka. Příspěvek k dějinám českého překladu. Brno, 1975, 196+20 s.; 2) Satira okřídlená fantazií. Ke stopadesá-

lib.pushkinskijdom.ru

«Восприятие В. Г. Короленко у чехов» — книга, которую смело можно рекомендовать всем славистам, и не только славистам, а всем, кто занимается изучением литературных связей. Эта книга интересна и даже показательна прежде всего в методическом аспекте. В подзаголовке значится, что это «исследование из истории чешского перевода». Но содержание книги гораздо шире. В ней идет речь также п о восприятии творчества русского писателя в чешской критике.

Историю восприятия произведений В. Г. Короленко исследовательница делит на четыре периода (1889—1899, 1900—1918, 1918—1938, 1945—1965) и рассматривает ее в связи с развитием чешской литературы и чешского литературного языка, задавшись с самого начала целью показать, «в какой мере чешские переводчики постигли семантические и эстетические достоинства оригинала», обнаружить точки соприкосновения между отдельными переводчиками и найти «основные черты, характерные для переводческого метода эпохи» (стр. 9). При анализе переводов она группирует переводчиков по методу, которого они придерживаются: адаптивный, верный и свободный. Под адаптивным методом подразумевается приспособление переводимых произведений к вкусам читающей публики (сокращения, изменения и т. п.); под верным — филологически верное воспроизведение текста с иноземным колоритом (это перевод почти дословный и потому тяжеловесный); и, наконец, перевод свободный, цель которого — передать не только содержание произведения, но и сохранить художественные особенности оригинала.

Анализ переводов связывается с общественной борьбой чешского общества на разных этапах, которая отражалась в критических суждениях о писателях и на переводческой интерпретации произведений. Консервативные группы общества замалчивали одни произведения и выдвигали на первый план другие, и наоборот, передовые деятели подчеркивали прогрессивные стороны в творчестве того или иного писателя.

В связи с развитием чешского литературного языка переводы быстро устаревали, и исследовательница приходит к выводу, что «сотни страниц старых чешских переводов в настоящее время представляют лишь архивный материал, лишенный всякого художественного воздействия и свидетельствующий о бренности переводческой работы, о ее тесной связи с определенным периодом, с уровнем воспринимающей литературы, с изменяющимися интересами и вкусами публики» (стр. 147). Тут можно отчасти возразить автору исследования, что не всегда перевод сдается в архив. Если переводчик талантлив, то перевод сохраняет свойства оригинала и живет в литературе, на язык которой переведено произведение. В качестве первого попавшегося примера можно привести «Илиаду» Гомера в переводе Гнедича и т. д.

Короленко вошел в чешскую литературу в 90-е годы, когда у чехов шли бурные споры о художественном методе. Традиционалисты, употреблявшие термин «идеальный реализм», в сущности сторонники романтической идеализации действительности, считали его романтиком. Другое направление видело в нем реалиста, воспроизводящего действительность с критических позиций. В. Влашинова делает упрек советским литературоведам, что в их работах, «не исключая отличного исследования Г. А. Бялого, Короленко до сих пор истолковывается как классик критического реализма, а его романтические черты стыдливо прикрывают как небольшой наследственный грех, хотя они вполне логически вытекали из исторической и литературной ситуации, в которой Короленко творил» (стр. 15). Она справедливо считает, что в творчестве В. Г. Короленко наличествует синтез романтизма и реализма (стр. 16—17).

Большую ценность в книге В. Влашиновой представляет библиография чешских переводов Короленко (стр. 150—179), где указывается переводчик, год и место публикации, название издания. Далее приводится выборочная, но довольно обширная библиография книг о жизни и творчестве В. Г. Короленко, данные о русских изданиях сочинений писателя, а также теоретическая литература по вопросам перевода на чешском и русском языках. Таким образом, в книге есть все, что необходимо для продолжения исследований в области, в которой В. Влашинова выступила с таким успехом.

Не со всем в книге В. Влашиновой можно согласиться. Спорным кажется ее утверждение, будто сразу после войны и до 1956 года больше переводились русские классики, чем советские авторы, и что в то время необдуманно усваивалось много слабых, однообразных произведений советской литературы, не вызывавших интереса у взыскательного читателя, который после 1956 года обращается к писателям 10—20-х годов — к Пастернаку, Ахматовой, Замятину, Белому, Есенину, к Маяковскому-футуристу, Бабелю, Хлебникову, а также к таким новым представителям советской поэзии и прозы, как Солоухин, Евтушенко, Вознесенский, Казакевич и др. (стр. 83).

---

tému vyroči M. J. Saltykova-Ščedrina (1826—1889). Praha, 1975, 168 s. Рецензию В. Н. Баскакова на книгу о Щедрине см. в настоящем номере журнала (стр. 214—216).

lib.pushkinskijdom.ru

Как свидетельствуют библиографические данные,[31] и до 50-х годов и после, наряду с интересом к русской литературе прошлого, огромный интерес чешский взыскательный читатель проявлял к произведениям лучших советских писателей. И это вполне объяснимо: чешский читатель хотел знать больше о советском народе, который принес ему и всему человечеству избавление от фашизма. Имена М. Горького, Ф. Гладкова, С. Есенина, А. Блока, В. Катаева, В. Каверина, А. Караваевой, Л. Леонова, А. Серафимовича, Н. Островского, А. Фадеева, Д. Фурманова, К. Федина, Б. Лавренева, К. Паустовского, М. Пришвина, К. Симонова, В. Шишкова, М. Шолохова, А. Твардовского, И. Эренбурга и многих, многих других — вот магистральная линия переводной советской литературы в чешском обществе в послевоенный период, несмотря на известные отклонения, вызванные веяниями времени. Что касается В. Маяковского, он усваивался от самых ранних вещей до последних, а с 1956 года начало выходить полное собрание его сочинений в переводе И. Тауфера, закончившееся в 1969 году. Разумеется, одновременно осваивались в переводах также и произведения вновь появлявшихся писателей.

Нельзя также согласиться и с тем, что спор о натурализме, развернувшийся в чешской литературе в 90-е годы, был, как думает автор, «своеобразным проявлением спора отцов и детей» (стр. 142). Это не спор возрастных категорий в писательском мире, а борьба идей, так или иначе отражающих эстетические воззрения идеологов тех или иных социальных групп.

Отдельные спорные места в книге не умаляют, на наш взгляд, достоинств этого добросовестного, выполненного с любовью и на высоком профессиональном уровне исследования.

Мирослав Заградка и Цтирад Кучера написали книгу «Александр Фадеев в Чехословакии».[32] Трудно решить, пишут они в предисловии, влиял ли Александр Фадеев у нас больше как художник или как критик, публицист и руководящая фигура Союза советских писателей (стр. 7). Эта небольшая книжка — не литературоведческое исследование, а скорее документальная хроника, повествующая о восприятии произведений Фадеева, о его поездках в Чехословакию, где он был пять раз и где его приезды всякий раз оставляли глубокий след и в сознании тех, с кем он встречался, и тех, кто читал об этих встречах с чехами и словаками. «А. Фадеев принадлежит к тем друзьям Чехословакии, роль которых в нашей истории и культуре с двадцатых годов и до нынешних дней исключительна», — пишут авторы (стр. 95). И эта роль раскрывается в пяти небольших главах книги, насыщенной впечатляющими фактами. В них говорится и о восприятии его произведений («Разгром», «Молодая гвардия»), с которыми не расстается чешский читатель, и о встречах с чехословацкими людьми, особенно во время его месячного пребывания в Чехословакии в 1938 году, когда немецкий фашизм был уже у ее порога, и о его связи с чехословацкой бригадой, действовавшей против гитлеровцев во время Великой Отечественной войны, и о его многочисленных выступлениях на собраниях, митингах, по радио, в печати, в которых он показал себя и знатоком чехословацкой культуры и великим другом чехословацкого народа.

Книжка рассказывает обо всем этом в живой и увлекательной форме. Она документирована, в конце каждой главы даются газетные и журнальные источники, которыми пользовались авторы. В книге не говорится о теоретических и литературоведческих трудах, анализирующих творчество А. Фадеева. Пусть этот пробел заполнят другие, говорят авторы, и напишут «оригинальную научную монографию о творчестве А. Фадеева». Это задача, к выполнению которой призывает не только это исследование, «но и глубокая взаимная привязанность, которая существовала между Фадеевым и чехословацкой культурой и которая продолжает существовать» (стр. 95).

Рассмотренные нами работы не вполне отражают состояние изучения литературных связей и взаимозависимостей. На самом деле этот процесс богаче и шире. Но и те труды, о которых шла здесь речь, дают более или менее ясное представление о том, что делается в этой области, как многообразны жанры литературоведческих исследований по рассматриваемой проблематике. Большая и полезная работа ученых-филологов всех славянских стран, объединенных общей марксистско-ленинской методологией, одухотворена одной целью: познать и раскрыть непреходящие художественные ценности как неоценимый вклад в мировой литературный процесс.

Дело трудное и сложное. Материал накоплен большой. Необходимо продолжать публикацию архивных материалов и библиографических пособий, а также создавать исследования по частным темам. Но настала пора ставить перед собой и более крупные задачи, на что обратили внимание наши словацкие друзья. У нас

---

[31] Ruská a sovětská literatura v českých překladech. 1945—1972. Bibliografický soupis krásné literatury. Praha, 1974, 301 s.

[32] Miroslaw Zahradka, Ctirad Kučera. Alexandr Fadějev a Československo. Ostrava, 1976, 103+35 s. В конце этой изящно изданной книги много фотографий и фотодокументов, отражающих связи писателя с Чехословакией.

lib.pushkinskijdom.ru

в последнее время появляется немало сборников статей по литературным связям России и зарубежных славян, но сборники статей отдельных ученых и коллективные сборники с новым материалом не могут заменить тех синтетических, обобщающих трудов, в каких нуждается в наше время литературоведение. Эти труды могут быть и индивидуальные и коллективные. Но опыт показывает, что фундаментальный труд по истории литературных взаимосвязей двух стран лучше всего создавать коллективными усилиями сотрудников, представляющих эти страны.

В. Н. БАСКАКОВ

ЩЕДРИНСКАЯ САТИРА В ЧЕШСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ НАУКЕ*

Распространение и восприятие наследия Салтыкова-Щедрина за рубежами нашей страны, воздействие его на мировое литературное развитие до сих пор мало изучены. Правильнее сказать, что сейчас осуществляются лишь первые и пока немногочисленные работы, которые в будущем могут дать материал и основания для решения проблемы «зарубежного Щедрина» в полном объеме. Сегодняшнее же положение в этой области щедриноведения определяется прежде всего исследованиями ученых из социалистических стран, среди которых в первую очередь следует назвать Т. Шишко (Польша), В. Влашинову (Чехословакия), М. Рев (Венгрия), Г. Купфершмидта (ГДР). В их трудах рассматривается, как правило, творчество сатирика или отдельные его произведения, приводятся сведения о восприятии щедринского наследия в данной стране, но иногда исследование полностью посвящается проблеме его бытования в иноязычной среде, связям и воздействию русского писателя на литературный процесс страны.

Последняя из зарубежных книг о сатирике — это монография чешской исследовательницы Власты Влашиновой «Сатира, окрыленная фантазией», год тому назад изданная в Праге. В. Влашинова уже давно, с 1962 года, выступает со статьями о великом сатирике, и появление книги о нем — естественное обобщение и развитие ее прежних исследований, уже известных читателю. Впрочем, в чешском литературоведении это не первое обращение к творчеству Салтыкова-Щедрина. Еще в 1880—1890-е годы Яромир Хрубы в погодных обозрениях русской литературы и в специальных статьях, печатавшихся в чешских журналах («Osvěta», «Obrana»), впервые дал характеристику творчества Салтыкова-Щедрина в целом, позднее, в 1920-е годы, главу в работе о славянских литературах посвятил ему Ян Махал, в это же время появилось и монографическое исследование Сергея Вилинского «О литературной деятельности М. Е. Салтыкова-Щедрина» (Брно, 1928), в 1950—1960-е годы о творчестве русского сатирика неоднократно писал Юлиус Доланский. Таким образом, в чехословацком литературоведении существует хотя и не очень четкая, но достаточно различимая традиция в изучении наследия Салтыкова-Щедрина. И это понятно, если иметь в виду то обстоятельство, что первый из переводов произведений Салтыкова-Щедрина, осуществленных за рубежами нашей страны, появился именно в Чехии. Это был сделанный Э. Ваврой в 1858 году перевод одного из «Губернских очерков». От него и ведет начало обширная и многоязычная зарубежная щедриниана.

Сейчас в зарубежной русистике распространен тип исследования, сочетающий анализ творчества писателя с изложением проблем восприятия его в данной стране. Как правило, решение вопроса о восприятии сопровождается приведением большого количества информационного материала, что вводит такого рода работы в общую систему справочно-библиографических пособий, освещающих проблему мирового значения русской классической литературы. Это в полной мере, как увидим ниже, относится и к книге В. Влашиновой о Салтыкове-Щедрине, опирающейся на опыт советского щедриноведения и достижения чешского литературоведения и критики.

Монография В. Влашиновой — это не обычный критико-биографический очерк, а исследование важнейших этапов творческого пути сатирика, начиная с «Губернских очерков» и кончая сказками. Автор не ставит перед собой задачи рассмотреть все произведения сатирика, а останавливается лишь на важнейших. Книга открывается главой о «Губернских очерках», сыгравших исключительную роль в развитии гоголевской сатирической традиции в русской литературе середины XIX века и сделавших имя их автора известным не только всей просвещенной России,

---

* Vlasta Vlašinová. Satira okřídlená fantazií. Lidové nakladatelství, Praha, 1975, 168 s.

lib.pushkinskijdom.ru

но и зарубежному читателю, в том числе и чешскому. Остановившись на «Губернских очерках», В. Влашинова почти не задерживает внимание читателя на таких, для Салтыкова чрезвычайно существенных сборниках и циклах, как «Невинные рассказы», «Сатиры в прозе», «Письма о провинции», «Признаки времени». Совершенно не упоминается публицистический цикл «Наша общественная жизнь». Вполне возможно, что в подобного рода работе не обязательно рассматривать их подробно, но сказать об их роли в становлении писателя как революционного демократа следовало бы более развернуто и четко. Впрочем, и в формировании художественного метода щедринской сатиры эти произведения имели важное значение.

Надо сказать, что при освещении творческого пути Салтыкова-Щедрина в 1850—1860-е годы в книге допущена некоторая диспропорция в объеме и характере привлекаемого к исследованию материала. Дело в том, что автор, минуя названные выше произведения этого периода, много места уделяет драматической сатире, которая как раз в художественном и идеологическом формировании писателя играла далеко не решающую роль, хотя и была представлена в его творчестве несколькими обращающими на себя внимание образцами.

Драматическим сценкам и пьесам «Смерть Пазухина» и «Тени» посвящено почти столько же страниц, сколько величайшим полотнам сатирика «Помпадуры и помпадурши», «История одного города», «Дневник провинциала в Петербурге», «Современная идиллия». Такое выдвижение драматических опытов Салтыкова-Щедрина в число этапных произведений несколько нарушает общее представление о динамике его творческого развития и о значении этих произведений в истории русской литературы в целом и в наследии сатирика в частности. Однако нельзя сказать, что эта глава не представляет собой частного интереса для читателя. Наоборот, в ней содержится развернутая идейно-художественная характеристика драматических произведений Салтыкова-Щедрина, кратко изложена их сценическая история и, что важно для советского читателя, дан довольно детальный сопоставительный анализ переводов «Смерти Пазухина» на чешский язык и освещена история постановок щедринских пьес на чешских сценах.

Построение книги В. Влашиновой в целом отличается некоторыми новациями по сравнению с уже существующими исследованиями подобного типа. Проблема восприятия и бытования произведений Салтыкова-Щедрина в Чехословакии здесь рассматривается довольно подробно не только в заключительной главе, как обычно принято, но и во всех других главах книги, посвященных отдельным произведениям сатирика или этапам его творческого пути. Анализ и сравнение переводов В. Влашинова сопровождает рассмотрением данного произведения, общая же характеристика процесса проникновения произведений Салтыкова-Щедрина на чешскую почву и восприятия их чешской критикой сосредоточены в особой главе «Щедрин у нас». Такое «рассеивание» материала «о чешском Щедрине» по всей книге придает ей особый оттенок, сближающий ее с работами, специально посвященными проблемам взаимосвязей литератур, разрабатываемых на примере творчества одного писателя. Книга В. Влашиновой для советского читателя интересна и значительна прежде всего именно раскрытием чешской рецепции великого сатирика, до сих пор мало изученной, а в нашем литературоведении почти совсем неизвестной.

Вторая, довольно большая по объему глава книги В. Влашиновой — «От публицистики к панорамному роману» — посвящена крупнейшим сатирическим полотнам Салтыкова-Щедрина, среди которых «Помпадуры и помпадурши», «История одного города» и «Современная идиллия». В этой, как и в других главах книги, автор поставил своей задачей показать «широту проблематики произведений Салтыкова-Щедрина, пестроту палитры его художественного стиля, продемонстрировать процесс обновления и совершенствования им установившихся литературных форм, подчеркнуть доказанное сатириком единство политики и художественного творчества» (стр. 11). Две следующие главы содержат в себе анализ творчества Салтыкова-Щедрина от «Господ Головлевых» до «Пошехонской старины», причем сказкам здесь отдано предпочтение и им посвящена специальная глава, значительная часть которой отведена процессу распространения сказок за рубежами России, в том числе в Чехословакии. В заключительной, очень краткой главе В. Влашинова определяет характернейшие черты и самобытность щедринской сатиры, ее соотношение с сатирой западноевропейской и устанавливает место и роль Салтыкова-Щедрина в развитии русской и мировой литературы.

Однако перечисленными главами содержание книги не исчерпывается. В ней есть еще очень важная глава «Щедрин у нас», построенная на свежем материале и трактующая о восприятии наследия русского сатирика в Чехословакии. Эта глава является обобщением, развитием и продолжением ранее уже изложенной истории переводов произведений Салтыкова-Щедрина на чешский язык, сопровождавшейся определением их художественного уровня и особенностей. В ней прослеживается чешская рецепция Салтыкова-Щедрина в целом и прежде всего определяются идеологические, литературные и политические причины слабого внимания к творчеству сатирика в 60—70-е годы XIX века в Чехии.

lib.pushkinskijdom.ru

Несмотря на то, что Чехия была страной, опубликовавшей первый перевод из Щедрина, тем не менее процесс распространения произведений русского сатирика на чешском языке не был интенсивным, а в некоторые периоды произведения Салтыкова-Щедрина просто исчезали со страниц чешской печати. Причиной этому, особенно в 60—70-е годы, была и политическая предвзятость к литературе революционной демократии, побуждаемая правительством, и отсутствие созвучной читательской среды, и незнание русской жизни, и значительные различия в социальном и литературном развитии. Конечно, в ряду этих причин одна из существенных сводилась к трудностям перевода щедринской сатиры и неподготовленности чешской литературы этой эпохи к восприятию произведений Салтыкова-Щедрина. В. Влашинова характеризует особенности чешского восприятия щедринской сатиры, намечает основные этапы этого процесса, останавливается на главнейших чешских критических и научных работах, посвященных русскому сатирику.

Несомненным достоинством исследования В. Влашиновой является то, что ей впервые удалось выявить чешские переводы произведений Салтыкова-Щедрина и выступления о нем чешской печати, обобщить и проанализировать их. В результате была создана довольно выразительная картина процесса проникновения и восприятия наследия русского сатирика на чешской почве. Надо сказать, что выводы, сделанные на основе столь широкого круга материалов, дают возможность не только для дальнейшего, более детального изучения общего процесса восприятия русской сатиры в Чехословакии, но и для исследования мирового значения русской литературы в целом.

Важную роль в структуре книги В. Влашиновой играют многочисленные приложения, содержащие справочный аппарат и обширные библиографические списки переводов произведений Салтыкова-Щедрина и литературы о нем на чешском языке. Среди этих указателей следует отметить важную для чешского читателя избранную библиографию литературы предмета, включающую русские и иностранные щедриноведческие исследования. К сожалению, библиография эта составлена не без существенных пропусков, а иногда и ошибок. В ней, например, мы не найдем таких важных в щедриноведении работ, как 67-й том «Литературного наследства» с публикацией щедринских материалов, «Щедринского словаря» М. С. Ольминского, обширного (в пяти книгах) свода критической литературы о писателе, составленного Н. Денисюком, монографии Е. И. Покусаева «Салтыков-Щедрин в шестидесятые годы» и т. д. Среди книг зарубежных ученых не названы работы К. Саниной, Г. Купфершмидта, М. Рев, неправильно указано заглавие и время выхода книги Т. Шишко.

Два следующих указателя чрезвычайно важны для советского читателя и исследователя, так как они концентрируют сведения о переводах произведений Салтыкова-Щедрина на чешский язык и чешской критической и научной литературе о писателе. В первом из них зафиксировано 50 переводов произведений Салтыкова-Щедрина на чешский язык. Это наиболее полный свод сведений о «чешском Щедрине». Наиболее полный, но все же не совершенно полный. Некоторые пропуски видны даже невооруженным глазом. Нет, например, перевода сценки «Утро у Хрептюгина», напечатанного в 1957 году в сборнике одноактных пьес Крылова, Салтыкова-Щедрина, Некрасова; нет осуществленного в 1954 году отдельного издания пьесы «Тени» в переводе Д. Подлипской. Далек от полноты второй указатель. В нем нет многих статей о великом сатирике, появлявшихся на страницах чешской печати, особенно в послевоенное время. Однако следует надеяться, что пропуски эти будут ликвидированы в том библиографическом пособии, которое составлено В. Влашиновой и в настоящее время находится в печати. Полный библиографический свод, посвященный «чешскому Щедрину», послужит серьезным и большим шагом к решению вопроса о восприятии творчества русского сатирика в славянских странах. К сожалению, в указателях учитываются только чешские переводы щедринских произведений, и, таким образом, довольно обширная, хотя и более молодая, словацкая щедриниана продолжает ожидать своего собирателя и исследователя.

Книга В. Влашиновой дает чешскому читателю основные представления об этапах творческого пути и содержании наследия сатирика, об особенностях его творческого метода и общественно-идеологической позиции. Таким образом, книга В. Влашиновой, несмотря на указанную выше диспропорцию и некоторую композиционную рыхлость, явится ценным пособием как для чешского читателя, интересующегося русской сатирой, так и для советского исследователя, изучающего проблемы мирового значения отечественной литературы. С выходом в свет книг Т. Шишко и В. Влашиновой с особой остротой встает вопрос о необходимости изучения процесса распространения и восприятия наследия Салтыкова в Болгарии, Югославии, Словакии, что даст возможность воссоздать общую картину бытования произведений великого русского сатирика в славянской среде.

lib.pushkinskijdom.ru

Л. М. АРИНШТЕЙН

БИБЛИОГРАФИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В АНГЛИЙСКИХ ПЕРЕВОДАХ*

Библиографический указатель русской литературы в английских переводах до 1945 года, вышедший в свет в 1973 году, объединяет в одном томе два самостоятельных библиографических труда, которые написаны разными авторами, охватывают разные периоды и отличаются по своим методологическим установкам.

Первый из них — «Библиография русской литературы в английских переводах до 1900 года» (составитель Морис Лайн) — был опубликован в США еще в 1963 году;[1] весьма существенные недостатки этой работы не получили тогда должной оценки специалистов. Десять лет спустя труд Лайна переиздан крупнейшими издательствами США и Англии в виде первой части рецензируемого указателя (стр. 3—74). Насколько можно судить, в библиотеках и научных учреждениях СССР, США и Англии этим указателем пользуются сейчас как наиболее авторитетным справочным изданием. Между тем первая его часть, т. е. библиография Лайна, составлена таким образом, что она скорее может дезориентировать читателя, чем помочь ему получить нужную справку.

Во «Введении» (стр. 5—10), разъясняя принципы отбора материала для «Библиографии», Лайн указывает, что им учитываются только отдельные издания. Впоследствии выясняется, что под этим подразумевается не только исключение из библиографии журнальных переводов, но также и право не раскрывать имена авторов и названия произведений, опубликованных в антологиях и сборниках. Если принять во внимание, что переводы русских авторов на английский язык печатались в 1820—1830-х годах преимущественно в антологиях и сборниках, а в 1840—1860-х годах — в журналах, то легко понять, что принятые Лайном ограничения не могли не стать — и действительно стали — серьезным препятствием на пути создания полноценного библиографического указателя.

Посмотрим, к чему приводит реализация принятых Лайном принципов.

В первом разделе — «Сборники и антологии» (стр. 11—15) — указана «Российская антология» Джона Бауринга (два издания 1-й части в 1821 и 1822 годах и два издания 2-й части в 1823 году). В описании сказано, что 1-я часть содержит переводы 46 стихотворений и 5 отрывков, а 2-я часть — переводы 54 стихотворений; учтены незначительные изменения во вторых изданиях. Антология Бауринга — выдающееся для своего времени собрание русских авторов: мы находим здесь переводы из Державина, Батюшкова, Ломоносова, Жуковского, Карамзина, Дмитриева, Крылова, Хемницера, Боброва, Богдановича, Давыдова, Кострова, Нелединского-Мелецкого, Мерзлякова, Воейкова, Муравьева, Капниста, Петрова, Шатрова, Вяземского, Милюкова и др. Но эти имена не названы составителем в связи с описанием «Антологии» Бауринга; более того, за исключением Державина, Карамзина и Крылова, ни одно из перечисленных выше имен *вообще не фигурирует* в библиографии Лайна. Если бы кто-либо из интересующихся русской литературой захотел, пользуясь этой библиографией, узнать, переводился ли на английский язык, скажем, Ломоносов или Жуковский, он получил бы отрицательный ответ.

В 1826 году в Лондоне вышел сборник «Поэтических переводов с русского» Уильяма Генри Сондерса. Он значится в библиографии под номером А19 и отмечен звездочкой, означающей, как поясняется во вводной статье, что с данной книгой составитель «не знакомился» и заимствовал ее выходные данные из «мало надежных источников» (!). Книга Сондерса действительно библиографическая редкость, но тем более необходимо было ее описать. Сюда включены переводы басен Крылова («Любопытный», «Демьянова уха», «Собачья дружба», «Сочинитель и Разбойник») с пояснительной статьей, в которой подчеркивается самобытный национальный характер басенного творчества Крылова; далее «Певец во стане русских воинов» Жуковского и сокращенные переводы «Ермака» Дмитриева и «Россиады» Хераскова (первый перевод Хераскова на английский язык).

Не раскрыто содержание нескольких более поздних антологий. В результате из библиографии «выпали» имена Баратынского, Дельвига, Огарева: переводы их произведений были напечатаны в XIX веке только в антологиях. Лишь по случайному поводу упомянуты в библиографии Майков, Тютчев, Фет — их имена названы в пояснительном подзаголовке сборника переводов Джона Поллена (А15).

В раздел включены антология Джорджа Борро «Таргум» (А4, А5) и дополнение к ней «Талисман» (А3), изданные в Петербурге в 1835 году. В порядке исклю-

---

* Bibliography of Russian Literature in English Translation to 1945. By Maurice B. Line, Amrei Ettlinger and Joan Gladstone. Rownan and Littlefield, Totowa, N. J.; Methuen and C°, L. [1973], 74+96 pp.

[1] A Bibliography of Russian Literature in English Translation to 1900. By Maurice B. Line. London Library Association, L., 1963, 74 pp.

lib.pushkinskijdom.ru

чения указано, что сюда вошли переводы четырех стихотворений Пушкина и несколько старинных русских и украинских песен. В контексте библиографии Лайна не может не сложиться убеждения, что антология Борро представляет переводы с русского и украинского языков. В действительности в «Таргум» включены английские переводы с китайского, тибетского, татарского, фарси, иврита, арабского, валлийского, греческого, финского, испанского — всего с 39 языков. Это обстоятельство Лайн не поясняет.

Если в первом разделе ограничения, принятые Лайном, приводят к досадным недочетам, то во втором разделе, «Отдельные авторы» (стр. 16—59), те же принципы приводят к серьезным упущениям. Действительно, в разделе не представлены имена более тридцати русских авторов, переводы из которых публиковались в сборниках, антологиях и журналах, но не выходили отдельными книгами. В их числе — Ломоносов, Жуковский, Баратынский, Козлов, Дельвиг, Огарев, Тютчев, Майков, Михайлов, Фет... Отсутствие этих имен — и, следовательно, недопустимость принятых Лайном принципов отбора — тем более бросается в глаза, что ряд третьестепенных писателей (И. Ф. Горбунов, Н. Н. Каразин, Г. А. Мачтет, Б. М. Маркович, Е. В. и Е. А. Салиас де Турнемир, Л. И. Веселитская, Ф. В. Волховский) включены в этот раздел, поскольку переводы их произведений вышли отдельными изданиями.

Неполнота второго раздела не исчерпывается тем обстоятельством, что в нем не представлена треть русских авторов, переведенных в XIX веке на английский язык. Многие из тех, кто включен в этот раздел, в том числе Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Крылов, Державин, «усечены» порой до неузнаваемости. Пушкин, например, выступает как автор главным образом прозаических произведений: из семнадцати названий, указанных Лайном в рубрике «Пушкин», восемь — это переводы «Капитанской дочки», вышедшие между 1846 и 1891 годом, пять — переводы «Повестей Белкина», «Пиковой дамы», «Дубровского» и других прозаических произведений и лишь четыре — переводы из поэзии Пушкина. Если верить этой части указателя, лирика Пушкина до 1888 года вообще не переводилась; между тем, не говоря уже о переводах Борро, упомянутых составителем в разделе «Сборники и антологии», в 1845 году, т. е. до появления первых переводов прозаических произведений Пушкина, журнал «Blackwood's Edinburgh magazine» опубликовал двадцать два стихотворения Пушкина в превосходном переводе Т. Б. Шоу. Сюда вошли «19 октября» («Роняет лес багряный свой убор»), «Песнь о вещем Олеге», «К ***» («Я помню чудное мгновенье»), «Полководец», «Клеветникам России», «К морю» и др.[2] Благодаря своей представительности и исключительно высоким поэтическим достоинствам избранные переводы Шоу сыграли выдающуюся роль в ознакомлении английской публики с лирикой великого русского поэта. Едва ли тот факт, что эти переводы были напечатаны в журнале (кстати, в одном из наиболее распространенных и популярных английских журналов XIX века), оправдывает их исключение из библиографического указателя.

Принятые составителем ограничения привели к серьезному недоразумению в рубрике, посвященной Бестужеву-Марлинскому. Мы узнаем из библиографии, что повесть Бестужева «Аммалат-бек» была переведена на английский язык Хьюмом Гордоном не с русского, а с французского перевода А. Дюма и впервые была опубликована в Лондоне в 1899 году. Переделку Дюма едва ли можно назвать переводом, тем более, что французский автор опубликовал повесть без упоминания имени Бестужева. Но главное не в этом: «Аммалат-бек» был переведен на английский язык *непосредственно с русского и с указанием фамилии автора на 56 лет раньше* и тогда же опубликован в журнале «Blackwood's Edinburgh magazine».[3]

Как будто специально для того, чтобы собрать воедино и нагляднее представить недостатки своей методологической установки, Лайн вводит третий раздел — «Хронология первых переводов» (стр. 60—70). Идею такого раздела — собственно, идею составления сводной таблицы распространения русской переводной литературы в Англии и США — можно только приветствовать. Но как выглядит эта таблица у Лайна? Из нее следует, например, что англичане сначала познакомились с прозой Лермонтова (указаны переводы «Героя нашего времени», появившиеся в 1853, 1854 годах и позже), затем с поэмами «Демон» и «Мцыри» (1875) и лишь в 1890-е годы узнали о лирике Лермонтова из антологии Джона Поллена. В действительности первый перевод стихотворений Лермонтова появился не *через сорок* лет после «Героя нашего времени», а за *десять* лет до него,[4] причем до выхода антологии Поллена лирика Лермонтова переводилась по крайней мере еще три раза.[5]

---

[2] «Blackwood's Edinburgh magazine», vol. 58, 1845, pp. 28—43, 140—156.

[3] Ammalat-Bek. A True Tale of The Caucasus; from the Russian of Marlinsky. «Blackwood's Edinburgh magazine», vol. 53, 1843, pp. 281—301, 464—484, 568—588, 746—761.

[4] The Gifts of Terek. Transl. from the Russian of Lermontoff by T. B. Shaw. «Blackwood's Edinburgh magazine», vol. 53, 1843, pp. 790—800.

[5] Henry Riola. A Graduated Russian Reader. L., 1879, pp. 194—196; Some Transl. from Russian of Lermontoff [by A. E. Staley]. «Blackwood's Edinburgh maga-

lib.pushkinskijdom.ru

Первый перевод из Гоголя отнесен Лайном к 1854 году («Мертвые души»), после чего, согласно указателю, вышел перевод «Тараса Бульбы» и «Ночи перед Рождеством» (1860). В действительности же первый перевод из Гоголя появился раньше — в 1847 году («Портрет»),[6] а вслед за «Мертвыми душами» вышел перевод «Старосветских помещиков» (1855).[7] Не учтены наиболее ранние переводы прозаических произведений Пушкина.[8] Первые переводы басен Крылова отнесены к 1869 году; между тем переводы многих басен Крылова появились уже в начале 1820-х годов — в антологиях Бауринга и Сондерса. Не внесены в «Хронологию» переводы из Жуковского, Баратынского и других русских авторов, уже упоминавшихся нами в связи с их безосновательным исключением из указателя.

Подводя итог сказанному, нельзя не прийти к выводу, что все три раздела библиографии Лайна дают искаженную картину переводной русской литературы на английском языке в XIX веке.

Во «Введении» (стр. 5—10) Лайн называет источники, на основе которых составлен его указатель. В их числе известные библиографические труды Е. А. Осборна («Ранние переводы с русского», 1932—1933), А. Ярмолинского («Пушкин на английском языке», 1937), А. Хейфетц («Лермонтов на английском языке», 1942), Р. А. Геттмана («Тургенев в Англии и Америке», 1941) и др. Бо́льшая часть этих справочников создавалась тридцать-сорок лет назад, и сегодня они не отвечают возросшему уровню справочно-библиографической культуры. Можно было ожидать, что Лайн дополнит старые справочники вновь найденными библиографическими данными, исправит обнаруженные за эти годы ошибки. К сожалению, этого не произошло. Лайн просто устранил из своей работы наиболее важные и трудоемкие разделы старых справочников (монографии и критические статьи об авторах, переводы в периодической печати), сделав значительный шаг назад по отношению к библиографическим указателям русской литературы на английском языке, издававшимся в 1930—1940-х годах.

Вторую часть рецензируемой книги представляет труд Эмри Эттлинджера и Джоан Глэдстон «Русская литература, театр и искусство: библиография английских переводов с 1900 по 1945 г.», впервые опубликованный в 1947 году.[9] С библиографией Лайна этот труд сближает основной принцип отбора: учитывать только отдельные издания. Однако для XX века, когда удельный вес книжных переводов с русского значительно возрос, это ограничение оказалось не столь пагубным, как в предыдущем случае. К тому же составители второй части не следуют этому принципу формально и в необходимых случаях привлекают журнальные переводы. Наконец, они совсем по-другому понимают принцип описания отдельных изданий: антологии и сборники описаны во второй части таким образом, что читателю совершенно ясно, произведения каких авторов в них включены. Все это выгодно отличает труд Эттлинджера и Глэдстон от труда Лайна.

Вторая часть имеет самостоятельную пагинацию (стр. 3—96); она открывается библиографией библиографических материалов (стр. 9), затем следуют разделы: «Труды по русской литературе» (стр. 10—13) и «Труды по русскому театру и искусству» (стр. 14—20). Таким образом, в отличие от первой части, здесь представлены научные и критические работы о русской литературе, театре, кино и т. д., изданные на английском языке между 1900 и 1945 годами в виде отдельных книг. Раздел о литературе дает исчерпывающие сведения о всех вышедших за это время книгах; раздел о театре и искусстве составлен менее тщательно: наиболее полно представлена театральная литература (учтены, в частности, переводы на английский язык трудов К. С. Станиславского, В. И. Немировича-Данченко, А. А. Смирнова), а также книги о кино и балетном искусстве. Библиография, относящаяся к рубрике «Живопись», составлена выборочно; библиография музыкальной литературы не представлена вовсе.

Основной частью работы Эттлинджера и Глэдстон является раздел «Русская литература в английских переводах» (стр. 21—91). Прекрасно составлен подраздел «Антологии». Здесь отдельно выделены сборники и антологии поэзии, рассказов, драматических произведений, фольклорные сборники, включая пословицы, а также антологии общего характера. Во всех случаях дается полный список авторов, включенных в данную антологию. Всего приводится около семидесяти названий, и мы не могли бы указать на какие-либо библиографические упущения в этом подразделе.

---

zine», vol. 136, 1884, pp. 250—253; Ch. T. Wilson. Russian Lirics in English Verse. L., 1887, pp. 142—167.

[6] «Blackwood's Edinburgh magazine», vol. 62. 1847, pp. 457—484.

[7] «Dublin university magazine», vol. 46, 1855, pp. 299—308.

[8] The coffin-maker. Transl. from the Russian of Pushkin. «Bentley's Miscellany», vol. 22, 1847, pp. 354—359; Kirdjali; the Bulgarian bandit. A tale. From the Russian of Pushkin. «Bentley's Miscellany», vol. 23, 1848, pp. 337—339.

[9] A. Ettlinger and J. M. Gladstone. Russian Literature, Theatre and Art: A Bibliography of Works in English, published 1900—1945. N. Y., 1947, 96 pp.

lib.pushkinskijdom.ru

Подраздел «Отдельные авторы» включает имена более *двухсот пятидесяти советских авторов и классиков русской литературы* и представляет впечатляющую картину распространения переводной русской литературы на английском языке. Каждая рубрика включает фамилию, имя и отчество автора, в необходимых случаях указание на псевдоним, полное библиографическое описание отдельных изданий; при описании многотомных изданий (Чехова, Тургенева, Толстого и др.) раскрывается содержание каждого тома. В заключение каждой статьи об авторе приводится библиография работ о нем, изданных на английском языке в рассматриваемый период.

В виде приложения дана библиография словарей, учебных пособий по русскому языку и книг с параллельными текстами на русском и английском языках (стр. 92—96).

Во введении к своему труду Эттлинджер и Глэдстон предупреждают, что их указатель не является всеобъемлющим и носит выборочный характер. Всеобъемлющим этот труд действительно не является, хотя бы уже потому, что он не включает в себя огромного количества переводов с русского и статей о русской литературе, помещенных в журналах. Однако из всех библиографий книжных переводов русской литературы и книг о русской литературе, изданных в Англии и США в 1900—1945 годах, рецензируемая работа является наиболее полной и составленной наиболее рациональным образом.

М. А. ТУРЬЯН

ЭДГАР ПО В РОССИИ*

Проблема литературного влияния Эдгара Аллана По в России давно привлекает к себе внимание исследователей. Это, пожалуй, один из самых сложных случаев в ряду аналогичных явлений. Хронологически знакомство русского читателя с По — начиная с 40-х годов XIX века — вышло уже за пределы столетия. Многосложный и загадочный американский гений под пером интерпретаторов в разные периоды поворачивался к читателю самыми неожиданными сторонами. Не только русская, но и европейская литературная судьба По столь же неоднозначна, сколь и долга. Попытки разобраться в ней по отдельным частным случаям — в связи с творчеством того или иного писателя — предпринимались уже неоднократно. Американская исследовательница Джоан Делани Гроссман, систематически занимающаяся разысканиями в этой области, взяла на себя труд комплексного решения проблемы. Она поставила перед собой нелегкую задачу проследить различные формы воздействия творчества Эдгара По на русских писателей с момента первоначального восприятия его в России (в конце 40-х годов XIX века), в эпоху символизма и далее — с первых десятилетий становления советской литературы и почти до наших дней.

Намечая основные аспекты «проблемы По», возникшей одновременно с его посмертной европейской славой, Делани Гроссман выбирает угол зрения, представляющийся чрезвычайно интересным и плодотворным: в каждом из рассматриваемых периодов она прежде всего разграничивает представления о По «реальном» и По «легендарном». Воссоздавая различные концепции творчества американского писателя, автор с их помощью успешно объясняет некоторые процессы в литературах, воспринимавших его влияние. При этом обширный материал, привлекаемый в книге, исследуется с большой тщательностью и научной добросовестностью.

Прежде всего Делани Гроссман знакомит читателя с литературной репутацией По, сложившейся в 40-е годы на его родине и — через посредство Шарля Бодлера — во Франции. Если в трудах первого американского биографа Эдгара По Грисуолда, надолго исказившего представление о личности писателя, Делани Гроссман справедливо усматривает источник многих легенд о великом американце, то «открытие» По, принадлежащее Бодлеру, в значительной степени было продиктовано вспыхнувшим в это время в Европе интересом к новейшим научным открытиям, особенно в области опытной психиатрии и психоанализа. Ибо для одних, пишет автор, психологические новеллы Эдгара По с их мистическими мотивами были выражением оккультизма, другие же с не меньшим основанием усматривали в них крайние проявления психологического опыта.

---

* Joan Delaney Grossman. Edgar Allan Poe in Russia. A study in legend and literary influence. Jal-verlag, Würzburg, 1973, 245 pp.

lib.pushkinskijdom.ru

Воссоздание общеевропейской литературной атмосферы вокруг имени По предваряет основную тему исследования не случайно: Делани Гроссман рассматривает «русскую историю» американского писателя как часть его «европейской истории». Такая точка зрения не безосновательна, но автор, как нам кажется, неправомерно преувеличивает зависимость процесса усвоения По в России от французских влияний и литературной моды на новоявленную знаменитость во Франции. Особенно это сказывается при рассмотрении начального этапа знакомства русских с американским писателем, который Делани Гроссман, согласно принятой ею периодизации, ограничивает 1847—1885 годами. Этому периоду посвящена в книге специальная глава — «Подводное течение: 1847—1885».

Формальным началом знакомства русского читателя с творчеством Эдгара По служит перевод «Золотого жука», появившийся в 1847 году в «Библиотеке для воспитания». Автор тщательно прослеживает дальнейший путь постепенного проникновения По в Россию, фиксируя все появлявшиеся переводы его произведений и критические статьи о нем. Делани Гроссман считает, что возраставший в России год от года интерес к новому имени, отразившийся главным образом в популярных изданиях, был поначалу случайным и диктовался в значительной мере ориентацией на Францию. Впервые выявленные ею при этом французские источники некоторых переводов и критико-биографических очерков, имевших своим прообразом бодлеровские статьи, казалось бы, подтверждают правоту исследовательницы. Однако, несмотря на то, что успех Э. По в России в это время был не столь шумным, как во Франции, а влияние далеко не так всеобъемлюще, дело все же обстояло, на наш взгляд, сложнее, чем кажется, и при ближайшем рассмотрении в «русской истории» По обнаруживается несколько пластов.

Возможно, Делани Гроссман права в одном: тенденции, которые олицетворял Э. По во французской литературе середины века, не были для русской словесности того же периода магистральными. Мы говорим «возможно», потому что проблема усвоения и интерпретации естественнонаучных достижений русской художественной литературой до сих пор детально не изучена и удельный вес этого, существовавшего в ряду прочих элемента еще в полной мере не определен. В том же, что за внешними признаками моды скрываются иные, гораздо более глубокие и независимые причины ширящейся в России популярности Эдгара По, сомнений нет.

Представляется, что дальнейшее изучение истории творческого восприятия Эдгара По русскими писателями поможет, очевидно, выявить много любопытного как раз в рамках национальных традиций, а не внешних заимствований. Спорно, например, утверждение Делани Гроссман о практически нулевом значении рационалистического начала в истории русской философской и художественной мысли XIX века. Философски осмысленным интересом к естественным и точным наукам было ознаменовано уже любомудрие; ранние проявления стихийного позитивизма характерны в определенной степени для многих декабристов, Герцена и Огарева. Что касается художественной сферы, то тонкая дифференциация различных типов фантастического, включая и философскую, и научную фантастику, наблюдается здесь уже с начала 30-х годов.[1] Так, В. Ф. Одоевский постоянно и резко восставал против дарованного ему критикой титула «русского Гофмана», настаивая на иной природе своих фантастических повестей; а позже, возвращаясь к ним в своем «Дневнике», писал: «У Эдгара Поэ много сходного с моими молодыми произведениями — и фантастизм, и анализ. Грустно».[2] Запись эта — бесспорное свидетельство независимо пройденного пути, самостоятельных поисков и находок, на каком-то этапе совпавших с общеевропейскими процессами, с тенденцией толкования иррационального на базе естественнонаучных представлений.

Наиболее пристальное внимание исследовательницы по праву привлекают два писателя, интерес которых к творчеству Эдгара По совершенно очевиден: Ф. М. Достоевский и И. С. Тургенев.

Случай с Достоевским представляет особую сложность. Делани Гроссман закономерно считает его предисловие к публикации трех рассказов Эдгара По в журнале «Время» первым в русской критике самостоятельным и оригинальным анализом основных особенностей творчества американца. И вместе с тем ряд кардинальных положений, высказанных здесь русским писателем, исследовательница опять-таки связывает с французской критической литературой. Прежде всего это касается центральной мысли предисловия — о материальности фантастики По, в сущности — о ее реалистической основе. Думается, что здесь в первую очередь надо обращаться не к французским аналогам, а к теории фантастического у самого Достоевского.[3] Только тогда становятся очевидными действительные источ-

[1] См.: Н. В. Измайлов. Фантастическая повесть. В кн.: Русская повесть XIX века. Изд. «Наука», Л., 1973, стр. 134—169.

[2] Запись от 30 марта 1865 года («Литературное наследство», т. 22—24, 1935, стр. 196).

[3] См.: Д. Л. Соркина. «Фантастический реализм» Достоевского. «Ученые записки Томского гос. университета», 1969, № 77, стр. 112—124.

lib.pushkinskijdom.ru

ники высказанных им мыслей — они непосредственно вытекают из общей художественной системы русского писателя и, между прочим, пересекаются с приведенной выше точкой зрения В. Одоевского. Нет сомнений, что «встреча» Достоевского с Э. По была обусловлена внутренними устремлениями и интересами автора «Двойника», соприкасавшимися, очевидно, и с определенными тенденциями развития национальной литературы, а не следованием моде.[4]

Одиноки ли были в поисках новой концепции фантастического В. Одоевский и Ф. Достоевский? Вряд ли. Бесспорно, следует учитывать в этом плане и опыт И. С. Тургенева, который еще в 1853 году с удовлетворением писал в рецензии на «Записки ружейного охотника» С. Т. Аксакова об успехах научного естествознания, вытеснившего метафизическую натурфилософию. Позднее интерес к достижениям естественных и точных наук нашел широкое и разностороннее отражение в его «таинственных повестях».[5] Что касается масштабов влияния Эдгара По на Достоевского и Тургенева, то Делани Гроссман определяет их с большим чувством меры и такта. Главным образом она анализирует в этой связи «Записки из подполья» и «Преступление и наказание» Достоевского, «Фауст», «таинственные повести» и «Стихотворения в прозе» Тургенева. Правда, иногда она указывает лишь на внешние признаки сходства мотивов: психологическую болезненность, любовь после смерти, тему рока и т. д.

Более серьезные возражения вызывает трактовка чрезвычайно интересной и во многом показательной статьи П. Шелгунова «Эдгар По — как психолог», появившейся в 1874 году в журнале «Дело». В трактовке Делани Гроссман, основная мысль статьи, заключающаяся в том, что «По — первый из писателей-беллетристов — популяризатор психологических процессов, в его времена еще смутно осознаваемых, но теперь вполне научно изученных», выражает безусловно уже выработавшийся к тому времени передовой русской критикой взгляд не только на творчество американского писателя, но и — шире — на особые функции фантастического в рамках реалистической литературы, взгляд, подкрепленный художественной практикой русских писателей. Совершенно явно, что это не одинокий и пророческий голос, как пишет Делани Гроссман, а теоретическое осмысление и обобщение ряда общих тенденций, замеченных прозорливым критиком.

Новой вспышкой интереса к имени великого американца ознаменовалась эпоха европейского и русского символизма. В этот период обозначился и существенный поворот в интерпретации его творчества, и небывалый рост популярности его в России. Все эти вопросы освещены в книге с максимальной полнотой. Исследовательница показывает, как новый образ Эдгара По (или новая «легенда» о По) — «патологического гения» сложился в конце прошлого века в России благодаря критическим работам первых теоретиков французского символизма, книге Чезаре Ломброзо «Гений и безумие» («Genio e follia»), трактовавшего личность писателя как таинственный психологический феномен, и ряду аналогичных исследований.

Новый принцип оценки творчества «первого символиста», как стали в это время называть Эдгара По, — сквозь призму его личной жизни — был принят и К. Бальмонтом, сделавшим необычайно много для широкой популяризации американского писателя не только среди символистов, но и среди широкого круга читателей. Ему же русский читатель был обязан и новыми переводами из Эдгара По, впервые осуществленными не с французского, а непосредственно с подлинника. Они стали, по мнению автора, едва ли не самым заметным явлением во всем процессе возрастания славы По в России. Однако Делани Гроссман останавливается не только на концепции творчества Эдгара По, созданной русскими символистами, а рассматривает и другие точки зрения, — в частности трактующие американского писателя как рационалиста, как родоначальника не только психологической, но и детективной, и научной, и утопической новеллы. Это справедливо, ибо, например, и А. Блок, рецензируя переводы К. Бальмонта, писал, что «Эдгар По имеет... отношение к нескольким широким руслам литературы XIX века» и что «из стихии творчества По вылились не один, а несколько последовательных моментов развития „нового искусства“».[6] Исследовательница отмечает также, что в русской критике этого периода обозначилась и другая тенденция: соотнесение личности и творчества американского писателя с современной ему эпохой, социальной средой, общественными условиями.

Обращаясь непосредственно к вопросу влияния Э. По на творчество русских писателей конца XIX—начала XX века, Делани Гроссман выделяет формы влияния как прямого, так и опосредствованного. Последнее выражается в определенной

[4] Именно так, между прочим, ставит вопрос другой американский ученый, Дональд Фангер (Donald Fanger. Dostoevsky and Romantic Realism. Cambridge, 1965, p. 223), а также Мария Видпес, посвятившая теме «Достоевский и Эдгар Аллан По» отдельное исследование («Scando-Slavica», t. XIV, 1968, pp. 21—32).

[5] См. об этом подробнее: М. Турьян. Тургенев и Эдгар По. (К постановке проблемы). «Studia Slavica», t. XIX, fasc. 4, 1973, pp. 407—415.

[6] Александр Блок, Собрание сочинений в восьми томах, т. V, Гослитиздат, М.—Л., 1962, стр. 617.

lib.pushkinskijdom.ru

направленности художнических и философских интересов, в сознательных сюжетных реминисценциях, получающих различное толкование, наконец — в определенной манере письма, атмосфере произведения и т. д. В этой связи автор останавливается на трех именах: Ф. Сологуба, В. Брюсова и Л. Андреева. Первые два примера как раз и дают возможность продемонстрировать многоликость «русского По» — тем более, что факт творческих пересечений этих писателей с По бесспорен и в доказательствах не нуждается (о Сологубе в связи с этим писала уже современная ему критика, в частности М. Горький; Брюсов же сам называл американского писателя в числе своих литературных предшественников).

Скажем, если тема двойников, тема повторения одного человека в другом интересует По с точки зрения аналитического исследования месмеризма («Лигейя», «Морелла», «Приключение в Скалистых горах»), то Сологуб, сознательно используя этот мотив, разрабатывает его в ином аспекте — как процесс ломки барьеров между двумя типами сознания, реальным и ирреальным, соприкасаясь тем самым с другой излюбленной темой По: о зыбких границах между мечтой и реальностью, темой, имеющей много литературных вариаций и, в частности, в творчестве Брюсова. Однако, в отличие от Сологуба, ассимилировавшего Э. По, как считает Делани Гроссман, и косвенно, через посредство французской литературы (в качестве примера разбирается «Творимая легенда» со следами влияния Вилье де Лиль Адана, в свою очередь формировавшегося под воздействием американского писателя), Брюсову оказывается неизмеримо ближе концепция По-рационалиста. Идеи Э. По преломляются в творчестве русского писателя сквозь жадный интерес к тайнам земли и человека; здесь преобладает холодный и пристальный анализ, умение и наблюдать, и экспериментировать. С особой силой это сказалось в сборнике Брюсова «Земная ось», где, вслед за Блоком, Делани Гроссман усматривает не только сходство тем, сюжетов, мотивов, но и сходство методов художественного исследования. Это не «рассказы характеров», а «рассказы положений», в которых «внимание автора устремлено на исключительность события».

Менее убедительным представляется пример Леонида Андреева. Хотя некоторые современные писателю критики (С. Венгеров, Г. Чулков, Н. Михайловский, В. Львов) и высказывали предположение о его творческих связях с автором «Береники» и «Лигейи», но подкреплялось это, как правило, методом формального анализа (особенно это отличает концепцию В. Львова). Делани Гроссман, как нам кажется, идет в данном случае по тому же пути. Так или иначе высказанные ею на этот счет предположения требуют еще, очевидно, последующей проверки и уточнений.

Освещение восприятия Эдгара По русской литературой в последние дооктябрьские годы и в начальный период становления советской литературы также можно рассматривать лишь как ряд рабочих гипотез, как постановку проблем, предполагающих дальнейшее исследование. Без сомнения ценной оказывается уже сама попытка систематизации имен: она отчетливо демонстрирует устойчивый интерес к «неистовому Эдгару», воспринятый новым литературным поколением. Автор называет здесь имена А. Грина, В. Каверина, Ю. Олеши, В. Катаева, из поэтов — Б. Пастернака, О. Мандельштама, Э. Багрицкого. Делани Гроссман скрупулезно фиксирует все известные их высказывания об американском писателе, сюжетные и стилистические реминисценции из его творчества. Собранный исследовательницей фактический материал явно свидетельствует о разнохарактерности этих увлечений. Так, Ю. Олеше и Э. Багрицкому ближе, очевидно, образ Э. По-романтика, О. Мандельштаму — рационалиста. Однако для более широких и точных обобщений недостает дополнительной аргументации, систематического анализа явлений литературной и общественной жизни рассматриваемого периода. Возможно, расширится в будущем и круг имен.

Бóльшая часть книги Джоан Делани Гроссман посвящена русской прозе; поэзии (кроме уже отмеченного) отведена лишь небольшая глава. В ней автор касается главным образом влияния По на поэзию русских символистов. Отмечая сложность проблемы, Делани Гроссман ограничивается тем, что намечает ряд возможных аспектов ее исследования (влияние мотивов, тем, сюжетов, анализ техники, музыкального рисунка стиха и т. д.).

Полемические соображения, высказанные нами в адрес книги Джоан Делани Гроссман, лишний раз показывают, насколько не разработана еще тема, к которой обратилась американская исследовательница, и как эта тема сложна во всей полноте впервые объединенных и поставленных проблем. Тем более своевременным и необходимым представляется серьезный труд Делани Гроссман, отмеченный ценными находками и бесспорными наблюдениями и открывающий возможность последующих разысканий в этой области.

lib.pushkinskijdom.ru

П. Г. ПУСТОВОЙТ

ИСТОРИОГРАФИЯ ИЗУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА А. Ф. ПИСЕМСКОГО

Литературная судьба А. Ф. Писемского, этого крупного и самобытного писателя, сложилась необычно. В 50-х и начале 60-х годов, когда вышли в свет его романы «Боярщина», «Богатый жених», «Тысяча душ», множество повестей, очерков, рассказов и пьес, Писемского по праву считали выдающимся реалистом, по силе художественного отражения действительности соперничающим со своими великими современниками — Тургеневым, Гончаровым, Достоевским; некоторые критики, например Д. И. Писарев,[1] ставили его даже выше Тургенева и Гончарова.

Однако в 1863 году, когда появился печально известный роман Писемского «Взбаламученное море», направленный против революционного движения, популярность писателя резко упала. И как ни старался Писемский последующими произведениями восстановить свою литературную репутацию, ему это не удавалось. Интерес читателей к его творчеству охладел. Внимание критики ослабело. «Толстые» журналы перестали печатать его сочинения. Один из своих крупных романов, затрагивавших острые и актуальные вопросы, — «В водовороте» — Писемский вынужден был опубликовать в «Беседе» — журнале, занимавшем весьма неопределенную идейную позицию, а последний большой роман «Масоны» — в еженедельнике «Огонек». Когда в январе 1881 года умерли (почти одновременно) Писемский и Достоевский, последнего оплакивала чуть ли не вся Россия, а смерть Писемского была едва замечена.

С тех пор на протяжении почти столетия отношение к Писемскому кардинально не пересматривалось, не отмечались важные перемены, происшедшие с писателем в 70-х годах (когда появились романы «В водовороте», «Мещане», пьесы «Ваал», «Просвещенное время»), и вообще до 1960-х годов его творчество в целом не являлось объектом серьезного монографического исследования.

Таким образом, Писемский выпал из русского литературного процесса, и только в отдельных статьях, публикациях и биографических очерках слегка затрагивались то вопросы его биографии и нравственно-психологического облика, то некоторые проблемы романов и повестей, причем последние рассматривались вне связи с мировоззрением и эстетическими взглядами писателя. Ни тематика, ни идейная направленность творчества Писемского, ни поэтика его романов серьезно не изучались.

* * *

Представители дореволюционного литературоведения подходили к этому сложному художнику весьма поверхностно и односторонне. Некоторые работы носили обзорно-описательный характер (например, публичная лекция О. Миллера),[2] в других сильно преувеличивался скептицизм и натурализм писателя (работы С. А. Венгерова и А. М. Скабичевского),[3] в третьих Писемский почти полностью и безоговорочно зачислялся в консервативный лагерь.[4]

В конце XIX века была опубликована единственная монография И. И. Иванова, автор которой предпринял попытку объяснить литературную судьбу и содержание произведений писателя лишь психологическими и автобиографическими факторами.[5]

В монографии речь идет о положении Писемского в истории русской литературы, о специфике его таланта, об отношении писателя к европейскому просвещению, о его эстетических идеалах, о понимании им идейного движения 40—60-х годов. Содержится в ней и периодизация литературной деятельности писателя, и анализ отдельных его произведений. Столь широкий круг вопросов, включенных в орбиту исследования, не позволил И. И. Иванову все их глубоко

---

[1] Д. И. Писарев, Сочинения в четырех томах, т. I, Гослитиздат, М., 1955, стр. 160—273 (статьи: «Стоячая вода», «Писемский, Тургенев и Гончаров», «Женские типы в романах и повестях Писемского, Тургенева и Гончарова»).

[2] О. Ф. Миллер. Русские писатели после Гоголя. Чтения, речи и статьи. Пг.-М., 1913.

[3] С. А. Венгеров. А. Ф. Писемский. Критико-биографический очерк. В кн.: С. А. Венгеров, Собрание сочинений, т. V, изд. «Прометей», СПб., 1911, стр. 97—213; А. М. Скабичевский. А. Ф. Писемский, его жизнь и литературная деятельность. СПб., 1894.

[4] См.: А. И. Кирпичников. Очерки по истории новой русской литературы, т. I. М., 1903.

[5] Ив. Иванов. Писемский. СПб., 1898, стр. 226 (далее ссылки на это издание даются в тексте).

lib.pushkinskijdom.ru

и верно осветить. Наиболее удовлетворительно, пожалуй, раскрыта «психологическая и нравственная сущность даровитой натуры писателя» (стр. 5).

В отличие от С. А. Венгерова и А. М. Скабичевского, чрезмерно упиравших на малообразованность Писемского, его провинциальность, И. И. Иванов пишет об «устойчивой и положительной, в народном русском смысле, самобытной и крепкой натуре» писателя (стр. 24), об аввакумовском национальном складе его характера. В национальной исключительности, а не в провинциализме, видит И. И. Иванов главный недостаток миросозерцания Писемского. И действительно, Писемский на протяжении всей жизни был верен своей национальной стихии, он оставался «ни душой, ни телом не причастен рудинству, как совершенно чужд и чайльд-гарольдству» (стр. 24). Если Пушкин и Тургенев проявили максимум симпатий к названным общеевропейским типам и сумели показать некоторые их достоинства, то Писемский, напротив, был к ним беспощаден. Изображая московского Чайльд Гарольда — Батманова (повесть «М-г Батманов»), писатель срывает с него всю мишуру. По этому поводу И. И. Иванов верно замечает: «После Евгения Онегина все еще, пожалуй, будет биться сердце не одной Татьяны, но после Батманова или Бахтиарова станет наверное совестно самой романтической провинциальной барышне» (стр. 24). Подобным образом Писемский в романах «Боярщина» и «Богатый жених» отнесся и к рудинскому типу. О героях этих романов И. И. Иванов пишет: «Эльчанинова или Шамилова ничей самый близорукий взор не сочтет перлами создания и реальные Наташи, при всем своем желании, не найдут у себя двух ответов на вопрос: стоило ли героиням увлекаться подобными героями?» (стр. 24).

Пытаясь определить *нравственный* облик писателя, И. И. Иванов главное значение придает биографическим фактам и, к сожалению, почти совсем не анализирует его политические и философские взгляды.

Значительное место в монографии занимает проблема «Писемский и идейные течения 40-х годов». В этой области автору удалось собрать много интересных сведений о людях 40-х годов, провести некоторые удачные параллели между реальными жизненными фактами и художественными произведениями Писемского.

Специальная глава посвящена периодизации творчества Писемского (глава XVI — «Периоды в литературной деятельности Писемского. Основные задачи его творчества»). И. И. Иванов расчленяет творчество писателя на три периода: *первый* — с 1847 года, т. е. с того момента, когда был запрещен цензурой и стал распространяться в рукописи роман «Боярщина», до 1858—1859 годов (до романа «Тысяча душ» и пьесы «Горькая судьбина» включительно). *Второй* — с 1860 по 1863 год, когда Писемский стал превращаться в публициста (публицистику Писемского автор рассматривает особо в XXIX главе монографии), напечатал в «Библиотеке для чтения» цикл фельетонов против демократического лагеря русской общественной мысли. К этому же периоду относится и антинигилистический роман «Взбаламученное море». *Третий* период — с 1863 по 1880 год, к нему относятся романы Писемского «Люди сороковых годов», «В водовороте», «Мещане», «Масоны», множество пьес, очерков.

В этой периодизации, в общем приемлемой, вызывает возражение определение границы между вторым и третьим периодами. И. И. Иванов полагает, что после выхода в свет «Взбаламученного моря» (1863) начинается третий период творчества Писемского. Таким образом, исследователь неправомерно относит к третьему периоду роман «Люди сороковых годов» (1869), который и по своей проблематике и по художественной структуре, на наш взгляд, значительно ближе к «Взбаламученному морю», чем к последующим романам Писемского. Поэтому его следовало бы отнести ко второму периоду, раздвинув границы последнего до 1869 года.

Много внимания уделяет И. И. Иванов анализу конкретных произведений Писемского: романов «Боярщина», «Тысяча душ», «Взбаламученное море», «Люди сороковых годов», драмы «Горькая судьбина» и некоторых рассказов и повестей. К сожалению, совершенно не анализируются такие романы последнего периода, как «Мещане», «В водовороте», «Масоны», а также пьесы «Ваал», «Просвещенное время», «Финансовый гений». Поэтому весьма декларативно и неубедительно звучит фраза исследователя о том, что талант Писемского «не исчез» в третьем периоде, «но животворящий дух будто отлетел от писателя» (стр. 99).

И. И. Иванову не удалась главная задача исследования — определить историческое место и общественное значение произведений Писемского в русской литературе. Отдельные сопоставления Писемского с Гоголем, Тургеневым, Гончаровым недостаточны для характеристики этого самобытного и оригинального художника. Чрезвычайно бедным и расплывчатым является окончательный вывод, к которому приходит исследователь в конце своей книги: «История Писемского доказывает, как недостаточно для безупречного осуществления великого призвания писателя одних художественных сил, к каким ошибкам и настоящим падениям может привести даровитейшего автора талант, не возвышенный вдумчивой идейной работой и не облагороженный чутким сердцем» (стр. 226).

lib.pushkinskijdom.ru

В специальных дореволюционных исследованиях по истории русского романа Писемскому отводилось крайне незначительное место, а в оценке его отдельных произведений допускались серьезные ошибки, как это было, например, в книге К. Ф. Головина (Орловского) «Русский роман и русское общество» (1914). В этой работе, целью которой является обзор истории русского романа, автор рассматривает почему-то только два романа Писемского — «Тысяча душ» и «Взбаламученное море», даже не упоминая о том, что у Писемского есть еще шесть романов. Роман «Тысяча душ», опубликованный в конце 50-х годов, К. Ф. Головин рассматривает в главе о литературе... 40-х годов и сопоставляет с «Обыкновенной историей» Гончарова. Естественно, при таком отношении к фактам трудно ожидать от исследователя более или менее плодотворных результатов. Далее К. Ф. Головин, рассматривая литературный процесс 40-х годов XIX века, резко противопоставляет друг другу две школы — «идеалистическую», ведущую свое начало от Пушкина (к ней автор причисляет Тургенева, Герцена и Григоровича), и «натуральную», гоголевскую, к которой он относит Писемского и Гончарова. Уже в этом исходном положении исследователя множество ошибок: во-первых, такое резкое противопоставление пушкинской и гоголевской школ не соответствовало исторической правде, ибо Пушкин был во многом непосредственным предшественником «натуральной школы» (вспомним его «Повести Белкина»); во-вторых, сторонниками «натуральной школы» в 40-х годах были все названные Головиным писатели, в том числе Тургенев, Герцен и Григорович; во всяком случае, безоговорочно причислять двух последних к школе, именуемой «идеалистической», неверно. Наконец, в-третьих, Писемский и Гончаров, будучи действительно продолжателями гоголевской традиции, в то же время, как известно, высоко ценили Пушкина и старались ему во многом следовать.

Ошибки обнаруживаются и в освещении К. Ф. Головиным конкретных произведений Писемского. Например, он утверждает, что «вся суть, вся идея „Тысячи душ“ заключается в конфликте между высокими стремлениями Калиновича и его более низменными, материальными аппетитами», что «результаты этого конфликта — победа вторых над первыми».[6] На наш взгляд, столь узкий, нравственный конфликт относится только к первым двум частям романа. Что же касается двух других его частей, то там, как известно, конфликт выходит за пределы одной личности, становится более социальным, а в четвертой части даже происходит открытое столкновение Калиновича с обществом, с властью, с законами. Сам К. Ф. Головин вынужден ниже признать, что «проблема, заключающаяся в судьбе Калиновича, — не психологического, а социального свойства» (стр. 115).

Неправильно истолкован в книге К. Ф. Головина образ Белавина из романа «Тысяча душ». Этого героя исследователь почти приравнивает к Штольцу и Петру Ивановичу Адуеву, мотивируя сравнение тем, что герой Писемского и герои Гончарова — «прежде всего обладатели змеиной мудрости, сыны века сего» (стр. 108), практики, деловые люди. Но Писемский совсем по-другому понимал характер Белавина, он сам назвал его в третьей части романа «истым романтиком, идеалистом» и заставил разоблачать практицизм Калиновича.

Самое большое искажение истины допускает К. Ф. Головин в оценке романа Писемского «Взбаламученное море». Признав, что в данном произведении писатель посмотрел на жизнь односторонне, увидел «песок» и не заметил «чистых волн», К. Ф. Головин тем не менее считает этот роман лучшим из творений Писемского и утверждает, что «идея „Взбаламученного моря“... вовсе не стоит в противоречии с идеей „Тысячи душ“. Она показывает только, как мало было подготовлено само молодое поколение 60-х годов, чтобы встретить эру реформ и вынести ее на своих плечах» (стр. 318). Более того, К. Ф. Головин пытается доказать, будто «никакой перемены во взглядах Писемского на самом деле не произошло» (стр. 318) и от «Взбаламученного моря» якобы веет «правдой, испытанной на собственном горьком опыте» (стр. 319). Это уже не объективная оценка произведений Писемского, а тенденциозное утверждение реакционного критика.

Сумбурная книга К. Ф. Головина о романе, в которой рассматриваются и повести, и рассказы, и этнографические этюды, и даже художественные полуфабрикаты П. Боборыкина и В. Клюшникова, почти не дает представления о месте Писемского-романиста в русском литературном процессе.

Таким образом, дореволюционные исследователи подробно осветили биографию А. Ф. Писемского и рассмотрели целый ряд его повестей и романов. Однако они не разобрались в сложных противоречиях мировоззрения писателя, допускали ошибки в истолковании отдельных его произведений и не определили место Писемского в истории русского реалистического романа.

Примерно на том же уровне оказались, к сожалению, и некоторые современные зарубежные ученые. Так, американский исследователь Чарльз Мозер опубликовал в 1969 году книгу с характерным заглавием: «Писемский. Провинциальный реалист». Уже в этом заглавии чувствуются отголоски точки зрения С. Венгерова

[6] К. Ф. Головин. Русский роман и русское общество. Изд. А. Ф. Маркса, СПб., [1914], стр. 115 (далее ссылки на это издание даются в тексте).

lib.pushkinskijdom.ru

и А. Скабичевского о провинциальном мировоззрении Писемского. Ч. Мозер пишет об аполитичности Писемского, о раздвоенности его мировоззрения и колебаниях в общественной борьбе. Он сильно преувеличивает значение романа «Взбаламученное море» и фельетонов 50-х годов в творческом пути писателя и недооценивает весь последний период его творчества (в том числе романы «Мещане», «Масоны»).

В книге Мозера есть и положительные моменты: скрупулезное исследование фактов биографии писателя, попытка объяснить ими некоторые проблемы творчества, использование высказываний критиков — современников Писемского, сопоставление романов Писемского с произведениями других писателей его эпохи. Однако все это не объясняет главного — общественно-политической позиции Писемского, его места в литературном процессе 40—70-х годов XIX века.

* * *

В советское время творчество Писемского вначале не изучалось. Авторы вульгарно-социологических работ 30-х годов почти ничего нового не внесли в рассмотрение реализма Писемского, кроме того, что рассказали о его участии в литературной и журнальной борьбе 60-х годов XIX века.

Лишь с 40-х годов нашего столетия Писемский стал привлекать внимание исследователей. В отличие от дореволюционных, советские литературоведы сделали главным предметом изучения мировоззрение и художественный метод Писемского (см. работы И. А. Мартынова, А. А. Рошаль, Н. И. Пруцкова, И. В. Карташевой, М. П. Еремина, Н. Н. Грузинской, М. Гина, Н. С. Оганян, Ф. И. Евнина, А. П. Могилянского). Появились исследования об отдельных периодах творчества Писемского.[7] В них делаются попытки вскрыть своеобразие Писемского-художника, объяснить структуру его отдельных романов.

Наконец, в 60—70-х годах вышли в свет работы, авторы которых стремятся определить место А. Ф. Писемского в истории русского романа,[8] в общественно-литературной борьбе середины XIX века,[9] его роль в развитии жанра очерка.[10]

Известно, что в 30-х годах была распространена вульгарно-социологическая трактовка мировоззрения и творчества Писемского как «идеолога мелкопоместного дворянства». Наиболее яркое воплощение она нашла в работе М. К. Клемана «Судьба литературного наследия Писемского».[11] Заявив, что Писемский — «идеолог мелкопоместного дворянства» и таковым оставался всю жизнь, М. К. Клеман следующим образом обосновывает это. Он говорит о двух факторах, якобы определивших литературное развитие Писемского: капиталистические отношения и дворянское землевладение. С одной стороны, «рост капиталистических отношений размывал хозяйственную базу мелкопоместного дворянства», с другой стороны — «грозным врагом этой обширной, но политически беспомощной и распыленной общественной группировки в дореформенную эпоху являлось крупнопоместное дворянское землевладение, создававшее свои латифундии за счет поглощения обезземеливаемых мелких помещиков» (стр. 9). И вот это якобы и «обусловило основную направленность творчества Писемского в пятидесятые годы...» (стр. 9).

Сейчас нам трудно понять логику рассуждений М. К. Клемана, пытавшегося уложить в прокрустово ложе земельных вопросов все творчество писателя 50-х годов, охватывающее проблемы эстетики, этики, нравственных и интеллектуальных отношений различных групп общества. Сделав неожиданный прыжок от экономики к политике, М. К. Клеман все-таки пытается объяснить причину популярности произведений Писемского в дореформенное время. «Читательский успех Писемского, — продолжает он, — завпсел от того, что он подверг резкой критике старую дворянскую официальную Россию, с одной стороны, и нарождавшуюся буржуазию — с другой» (стр. 9). Но ведь не менее резкой критике Писемский подвергал те же объекты и в 70-х годах XIX века, почему же тогда его произведения не имели успеха у читателей?

М. К. Клеман полагает, что разночинцы приняли Писемского за союзника, а на самом деле он всегда был реакционером. «Реакционную природу мелкопо-

---

[7] См. кандидатские диссертации: А. А. Рошаль — «Творчество Писемского в 40—50-е годы» (Баку, 1946), И. В. Карташева — «Идейно-художественное своеобразие романа А. Ф. Писемского „Тысяча душ“» (Казань, 1964), Н. Н. Грузинская — «Эволюция реализма А. Ф. Писемского-романиста (романы 70-х годов XIX века «В водовороте» и «Мещане»)» (Томск, 1966).

[8] П. Г. Пустовойт. А. Ф. Писемский в истории русского романа. Изд. МГУ, 1969.

[9] А. А. Рошаль. Писемский и революционная демократия. Баку, 1971.

[10] См. кандидатскую диссертацию Н. С. Оганян «„Очерки из крестьянского быта“ А. Ф. Писемского и русская очерковая литература о народе 40—60-х годов XIX века» (Ереван, 1975).

[11] В кн.: А. Ф. Писемский. Письма. Изд. АН СССР, М.—Л., 1936, стр. 3—20 (далее ссылки на это издание даются в тексте).

lib.pushkinskijdom.ru

местного дворянства до конца обнаружила реализация крестьянской реформы, разорившей как раз мелких помещиков» (стр. 9). С такой трактовкой политического облика Писемского невозможно согласиться, ибо нельзя выводить идеологию писателя непосредственно и эмпирически из экономического фактора. Основной порок вульгарных социологов заключался в том, что они не принимали во внимание сложных опосредствований между экономикой и идеологией, не учитывали промежуточных звеньев. Поэтому многое ускользало из поля зрения исследователя или освещалось весьма противоречиво. Так, вопреки своей схеме, М. К. Клеман стал утверждать, что Писемский якобы был далек от обличения крепостного строя и в ранних своих произведениях, таких, например, как «Очерки из крестьянского быта», будто в них он представлял «отношения помещиков и крестьян в идиллическом свете...» (стр. 8).

Примерно таких же взглядов на творчество Писемского придерживались в 30-х годах XX века и некоторые другие литературоведы.[12] Их методология была подвергнута убедительной критике в статьях И. А. Мартынова, Н. И. Пруцкова, опубликованных в 40-х годах, а позднее в статье Н. Н. Грузинской.[13] «Работы 30-х годов, — пишет Н. Н. Грузинская, — не только сводили проблему мировоззрения к социальному происхождению. Их отличало рассмотрение взглядов в первую очередь и только в связи с деятельностью А. Ф. Писемского — журналиста и автора писем. Эстетические и общественно-политические взгляды журналиста не связывались с идеями художественных произведений. Не было показано преломление теоретических взглядов в художественной практике. Таким образом получался разрыв в исследовании мировоззрения и творческого метода».[14]

Подвергая критике работы вульгарных социологов 30-х годов, в то же время следует отметить и некоторые положительные стороны в их исследованиях: подробное освещение эпохи творчества писателя, литературной борьбы тех лет, журнальных споров по различным актуальным проблемам. Последнее они сделали весьма обстоятельно. Так, например, М. К. Клеман проанализировал многие журналы 60-х годов и отношение Писемского к ним, а также эпистолярное наследие писателя.

* * *

В 40-х годах XX века появились новые оценки творчества А. Ф. Писемского. Так, И. А. Мартынов, убедительно критикуя вульгарно-социологические концепции 30-х годов, выдвинул теорию о «крестьянском гуманизме» Писемского. В своей вступительной статье к «Избранным произведениям» А. Ф. Писемского он утверждает, что писатель — «крестьянский гуманист, верящий в огромные возможности русского народа (крестьянства), которые откроются на пути нравственного самоусовершенствования». У Мартынова Писемский становился прямым предшественником Л. Н. Толстого, глядящим «на мир глазами русского патриархального мужика».[15]

Стремясь сблизить мировоззрение Писемского и Л. Н. Толстого, исследователь стал даже оперировать ленинской терминологией в применении к Писемскому («до Толстого... явился выразителем слабости и разобщенности и нарастающей силы крестьянского движения»).[16] Вполне понятно, что такое механическое отождествление взглядов двух разных писателей не могло не вызвать возражений.[17]

---

[12] См. предисловие П. Н. Беркова и М. К. Клемана к «Избранным произведениям» А. Ф. Писемского (М.—Л., 1932), а также статью П. Н. Беркова о Писемском в «Литературной энциклопедии» (т. 8. М., 1934, стлб. 676—679).

[13] См. вступительную статью И. А. Мартынова в «Избранных произведениях» А. Ф. Писемского (М.—Ярославль, 1940) и его же статьи в «Правде» от 23 марта 1945 года и «Литературной газете» от 24 марта 1945 года; Н. И. Пруцков. Творчество Писемского 40—50 гг. и гоголевское направление. «Ученые записки Омского государственного пединститута имени А. М. Горького», филологическая серия, вып. 1, 1941, стр. 3—54; см. также: «Литературное обозрение», 1941, № 3, стр. 73—74; Н. Н. Грузинская. Об изучении мировоззрения и метода А. Ф. Писемского в советском литературоведении. «Ученые записки Томского государственного университета им. В. В. Куйбышева», № 48, 1964, стр. 106—115.

[14] Н. Н. Грузинская. Об изучении мировоззрения и метода А. Ф. Писемского в советском литературоведении, стр. 108.

[15] В кн.: А. Ф. Писемский. Избранные произведения. М.—Ярославль, 1940, стр. 19, 20.

[16] Там же, стр. 20.

[17] См. в указанной выше диссертации А. А. Рошаль «Творчество Писемского в 40—50-е годы», а также: Н. С. Оганян. К вопросу оценки творчества А. Ф. Писемского русской литературной критикой. «Научные труды Ереванского государственного университета», т. 70, серия филологических наук, вып. 7, 1960, стр. 122; Н. Н. Грузинская. Об изучении мировоззрения и метода А. Ф. Писемского

lib.pushkinskijdom.ru

В другой своей работе — в главе об А. Ф. Писемском в «Истории русской литературы» (т. VIII, ч. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1956) И. А. Мартынов стал утверждать, что Писемский идеализировал патриархальное крестьянство на протяжении не всего творческого пути, а только в начале 50-х годов (т. е. когда он принимал участие в журнале «Москвитянин»). Однако даже такое мнение не может быть принято, ибо, как верно заметила П. Н. Грузинская, уже в 50-х годах в произведениях Писемского появляются и разночинцы, вызывающие симпатию (Рымов в «Комике», Савелий в первом варианте «Виновата ли она?»), и дочь масона (Вера Ензаева в «Богатом жените»), т. е. писателю свойствен более широкий взгляд на жизнь. Таким образом, сводить мировоззрение писателя к идеализации патриархального крестьянства и объяснять этим все его творчество или даже какой-либо период было бы неверным.

Значительно глубже подошел к мировоззрению и творчеству Писемского Н. И. Пруцков. В своих работах «Творчество Писемского 40—50-х годов и гоголевское направление» и «Проблемы художественного метода передовой русской литературы 40—50-х годов XIX века» (Грозный, 1947) он дает весьма обстоятельную характеристику общественно-политических и эстетических взглядов Писемского. Однако исследователь склонен преувеличивать скептицизм и пессимизм писателя: он пишет, что Писемский «будто совершенно разуверился в жизни и все хорошее в ней или ставит под сомнение, или не замечает».[18] Аргументом в пользу этого Н. И. Пруцков считает, например, высказывание Настеньки в романе «Тысяча душ» о том, что все слова о «любви до гроба» — ложь, или тот факт, что Настенька в эпилоге выходит замуж за Калиновича из чувства долга. На основании этих частных примеров из области этики, взятых из одного-единственного произведения (другие произведения Писемского в данном случае не привлекаются), Н. И. Пруцков заключает: «В скептицизме Писемского выразилось неверие писателя в человека. А это явилось результатом того, что в самой действительности человек далеко не был прекрасным существом».[19] Этот приговор является чрезмерно суровым и вряд ли соответствует истине.

Нуждается в уточнениях утверждение Н. И. Пруцкова о натуралистичности и объективизме Писемского. «Произведения Писемского... — пишет исследователь, — характеризуются ярко выраженной натуралистичностью. Автор становится как бы в позу бесстрастного и стороннего наблюдателя окружающей действительности, умеющего с эпическим спокойствием говорить о ее вопиющих безобразиях и о ее хороших началах».[20]

Во-первых, это положение высказал еще Д. И. Писарев в статье «Стоячая вода» по поводу повести «Тюфяк». Противопоставляя Писемского Гончарову, критик писал: «Он (Писемский, — *П. П.*) никому не сочувствует, никем и ничем не увлекается, ни от чего не приходит в негодование, никого не осуждает и не оправдывает».[21] Эти слова Писарева, высказанные по поводу одного произведения, нельзя переносить на все творчество Писемского. Анализ всего творчества писателя показывает, что в его раннем периоде, напротив, господствовала субъективная манера письма, элементы же объективного изображения действительности лишь зарождались.

Во-вторых, трудно согласовать суждения об эпическом спокойствии и бесстрастности Писемского с положениями, высказанными Н. И. Пруцковым в той же статье, — о драматизме писателя, внутреннем пафосе отрицания. Получается, что Писемский одновременно и объективен (по форме) и субъективен (по содержанию). Если такая диалектичность действительно присуща творчеству Писемского, ее следовало бы обстоятельно мотивировать.

Во второй упомянутой выше работе Н. И. Пруцков большое внимание уделяет процессу творчества Писемского, его идейной эволюции, анализу его произведений, изучению противоречий художника. Однако и здесь исследователь продолжает утверждать, что Писемский стоял за объективное искусство, независимое от идейной борьбы, и что он следовал его принципам в одном лагере с Дружининым, Анненковым и Боткиным. В качестве аргументов выдвигаются такие факты, как разрыв писателя с журналом «Современник», ремарки в повестях 50-х годов о беспристрастном искусстве, переписка. В результате сгущаются консервативные элементы в творчестве Писемского и в значительной мере недооценивается прогрессивная тенденция в художественной практике писателя.

в советском литературоведении, стр. 109. Исследователи указали также на то, что И. А. Мартынов механически перенес оценку Н. Г. Чернышевским «Очерков из крестьянского быта» на все творчество Писемского.

[18] Н. И. Пруцков. Творчество Писемского 40—50 гг. и гоголевское направление, стр. 6.

[19] Там же, стр. 8.

[20] Там же, стр. 3.

[21] Д. И. Писарев, Полное собрание сочинений в шести томах, т. I, СПб., 1900, стр. 411.

lib.pushkinskijdom.ru

Эти преувеличения Н. И. Пруцков устранил в своей работе 60-х годов «Мастерство Гончарова-романиста», в которой есть специальная, весьма обстоятельная глава о Писемском, названная «„Механизм“ жизни и „механизм“ романа». В ней исследователь главное внимание уделяет художественной структуре романов Писемского и, в частности, «Тысячи душ», сопоставляя этот роман с «Униженными и оскорбленными» Достоевского. Исследователь считает, что Писемский, как и Достоевский, создает особый «событийный» роман — «сложный, многосюжетный эпический организм со многими главными и второстепенными лицами», что оба писателя стремятся «самой структурой романа передать весь „механизм“ жизни, полный образ общества».[22]

Указав далее на некоторую общность тематики и объектов изображения у Писемского и Достоевского, Н. И. Пруцков в то же время справедливо подчеркивает отличие художников друг от друга: «В своем изображении жизни Писемский почти не обращается к психологическому анализу, к воспроизведению внутреннего мира человека. Его интересуют прежде всего действия, поступки, отношения, связи».[23] Достоевский же, по мнению исследователя, напротив, анализирует самым тщательным образом психологические основы внутренней жизни человека.

И в статьях 40-х годов, и в последних работах Н. И. Пруцков высказал и другие, весьма существенные мысли о Писемском-художнике: о природе комического элемента в романах писателя, об отличии смеха Писемского от смеха Гоголя; о фарсовости и гротескном преувеличении черт действительности в таких произведениях Писемского, как «Комик», «Тюфяк», «Богатый жених»; об умении Писемского «представить жизнь в ее обыденном, повседневно-житейском обличии», о скупом, сдержанном описании природы в романах Писемского и о многом другом. На эти наблюдения необходимо опираться в изучении проблематики и поэтики творчества Писемского.

Сильно преувеличивают консервативные элементы в мировоззрении и творчестве Писемского М. Гин и Ф. И. Евнин. Критикуя автора вступительной статьи к собранию сочинений А. Ф. Писемского, М. Гин пишет: «Консерватизм, отрицание радикальных методов борьбы характерны для Писемского *на всем протяжении его творческого пути* (курсив мой, — *П. П.*): они вполне отчетливо проявляются и до и после его выступлений начала 60-х годов, и в самом конце жизни».[24]

Еще более преувеличена реакционная тенденция творчества Писемского в работах Ф. И. Евнина.[25] Исследователь безоговорочно причисляет Писемского к реакции, совершенно игнорируя положительные отзывы революционно-демократической критики о писателе. Нам остается только согласиться с той оценкой, которую дала работам Ф. И. Евнина Н. Н. Грузинская, отнеся их «к тому типу исследований, который берет начало в либерально-буржуазной науке конца XIX века об А. Ф. Писемском», и сказав, что они являются «шагом назад по сравнению с другими исследованиями 40-х годов».[26]

Если М. М. Гин и в особенности Ф. И. Евнин значительно преувеличили реакционную сторону в мировоззрении и творчестве Писемского, то некоторые исследователи, напротив, переоценивают прогрессивные тенденции писателя. Так, например, А. А. Рошаль, обстоятельно проанализировав творческий путь Писемского, его связи с революционерами-разночинцами, его публицистическую деятельность,[27] тем не менее склонна утверждать, что в период сотрудничества в «Библиотеке для чтения» (1858—1862) писатель не имел точек соприкосновения с реакцией. Более того, она говорит о близости Писемского в 50—60-х годах к «Современнику». В книге «Писемский и революционная демократия» А. А. Рошаль пишет: «...и после появления фельетонов Безрылова Писемский, по мнению даже представителей самого передового политического лагеря 60-х годов, продолжал оставаться прогрессивным писателем».[28] В другом месте она приводит высказывание А. П. Могилянского,

[22] Н. И. Пруцков. Мастерство Гончарова-романиста. Изд. АН СССР, М.—Л., 1962, стр. 71.

[23] Там же, стр. 75.

[24] «Вопросы литературы», 1960, № 10, стр. 213. См. также послесловие М. М. Гина в кн.: А. Ф. Писемский. Тысяча душ. Петрозаводск, 1955, стр. 475—493.

[25] Ф. И. Евнин. 1) А. Ф. Писемский. М., 1945; 2) Предисловие к книге «Рассказы А. Ф. Писемского» (М., 1955).

[26] Н. Н. Грузинская. Об изучении мировоззрения и метода А. Ф. Писемского в советском литературоведении, стр. 112.

[27] См. диссертацию А. А. Рошаль «Творчество Писемского в 40—50-е годы», а также: А. А. Рошаль. 1) К вопросу об изучении творчества А. Ф. Писемского. «Ученые записки Азербайджанского пединститута им. М. Ф. Ахундова», серия филологическая, вып. II, 1957, стр. 79—92; 2) История одной литературной судьбы. «Литературный Азербайджан», 1966, № 3, стр. 127—133; 3) Образ Герцена в произведениях Писемского. «Ученые записки Азербайджанского пединститута им. М. Ф. Ахундова», серия 12, № 1, 1969; 4) Писемский и революционная демократия. Баку, 1971.

[28] А. А. Рошаль. Писемский и революционная демократия, стр. 57.

lib.pushkinskijdom.ru

который, «опираясь на рукопись 4-й части (романа «Тысяча душ», — *П. П.*), считает ее убедительным документом, подтверждающим превращение Калиновича из реформатора в „социалиста“».[29] Что же дало основание Могилянскому сделать такое заключение?

В статье о Писемском, опубликованной в «Ленинградской правде» от 2 февраля 1956 года, А. П. Могилянский пишет о герое «Тысячи душ»: «Калинович приходит к выводу, что единственно правильным может быть только путь революции. Калинович *становится социалистом*». Если мы обратимся к рукописи, на которую ссылается А. П. Могилянский, то там действительно употреблено слово «*социалист*», но совсем не в том значении, какое ему придает А. П. Могилянский. В XI главе четвертой части романа (в рукописи это VIII глава) Калинович говорит Настеньке и капитану: «Знаете ли вы, что с первого дня моего брака я сделался чиновником, гражданином, *социалистом* (курсив мой, — *П. П.*), как хотите назовите, но только уж больше не принадлежал себе».[30] *В каноническом тексте слова «социалист» нет.* Всякий непредвзятый читатель этих строк поймет, что слово «социалист» здесь означает: человек, принадлежащий обществу (синоним слов «чиновник, гражданин») — и никаких других значений не содержит. А. П. Могилянский же допускает колоссальную натяжку, трактуя в данном контексте это слово в политическом плане, т. е. как «сторонник социалистической доктрины», более того, как «революционер».

Подобное вольное обращение с первоисточником ввело в заблуждение и Н. Н. Грузинскую, которая, не проверив источник, стала ссылаться на вывод А. П. Могилянского как на непреложный, установленный факт. Так, она пишет: «В рукописном варианте „Тысячи душ“ Калинович становится революционером-социалистом, потерпев крах на пути постепенных преобразований».[31]

Вызывает сомнение и другое свидетельство А. П. Могилянского, а именно, будто «Взбаламученное море» было переработано под давлением М. Н. Каткова и даже будто Катков самовольно вносил изменения в роман. Эту мысль А. П. Могилянский высказывал давно, не приводя, однако, никаких аргументов. В статье «Новые данные для характеристики отношения Писемского к Герцену» он повторяет ее весьма настойчиво и категорично: «Для правильного понимания этого широко известного произведения («Взбаламученного моря», — *П. П.*) следует иметь в виду, что в журнальном тексте романа „Взбаламученное море“ в ряде случаев была нарушена авторская воля. Издатель „Русского вестника“ М. Н. Катков принуждал Писемского изменять текст и даже самовольно вносил изменения в текст без ведома автора».[32] Однако и здесь никаких фактов, говорящих о нарушении авторской воли или катковской правке текста, А. П. Могилянский не приводит, кроме ссылки на статью В. Г. Авсеенко «Памяти А. Ф. Писемского», опубликованную в газете «Московские ведомости» (1881, № 26, 26 января). Ознакомление с этой статьей В. Г. Авсеенко показало, что в ней нет никаких упоминаний ни о Каткове, ни о его самовольной правке текста, ни о нарушении авторской воли Писемского.

Журнальная деятельность А. Ф. Писемского, его фельетоны — все это рассматривается в статье Могилянского весьма тенденциозно, с целью стереть грань между Писемским и революционными демократами 60-х годов.

Искажает А. П. Могилянский и взаимоотношения Писемского с Герценом, изображая их чуть ли не единомышленниками, вопреки фактам, вопреки высказываниям самого Герцена, вопреки обстоятельной и доказательной точке зрения Б. П. Козьмина, который исчерпывающе охарактеризовал взаимоотношения Писемского и Герцена.[33]

Таким образом, напрашивается вывод, что, только избежав вышеизложенных крайностей в определении мировоззрения Писемского, можно раскрыть противоречивое единство прогрессивных и реакционных сторон в творчестве писателя. К выполнению этой задачи литературоведческая наука подошла только в 60-х годах

---

[29] Там же, стр. 39.

[30] Рукописный отдел Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ф. 584, № 9, л. 141 об.

[31] Н. Н. Грузинская. Об изучении мировоззрения и метода А. Ф. Писемского в советском литературоведении, стр. 111. В автореферате кандидатской диссертации Н. Н. Грузинская уже делает вывод о том, что «во взглядах А. Ф. Писемского выработался крестьянский демократизм, а затем возникли и отдельные идеи материализма, атеизма и социализма», что «писатель стихийно, а иногда и сознательно поднимался до революционного демократизма». См.: Н. Н. Грузинская. Эволюция реализма А. Ф. Писемского-романиста (романы 70-х годов XIX века «В водовороте» и «Мещане»). Автореферат канд. диссертации. Томск, 1966, стр. 6—7.

[32] «Русская литература», 1966, № 1, стр. 168. См. наш критический разбор этой статьи: П. Пустовойт. К вопросу об отношении А. Ф. Писемского к А. И. Герцену. «Русская литература», 1967, № 1, стр. 154—160.

[33] Б. П. Козьмин. Писемский и Герцен. К истории их взаимоотношений. В кн.: «Звенья», VIII. М., 1950, стр. 103—151.

lib.pushkinskijdom.ru

XX века, когда интерес к творчеству Писемского заметно возрос и методы исследования стали более зрелыми и объективными.

В этом плане заслуживает внимания кандидатская диссертация И. В. Карташевой «Идейно-художественное своеобразие романа А. Ф. Писемского „Тысяча душ“» (Казань, 1964). В ней четко вскрыта литературно-эстетическая позиция писателя в первой половине 50-х годов XIX века и отвергнуто мнение о нем как о консерваторе на протяжении всего творческого пути. На примере изменения идейного замысла романа «Тысяча душ» И. В. Карташева прослеживает эволюцию общественных и эстетических взглядов писателя, устанавливает закономерность его обращения к темам крестьянства, интеллигенции. В отличие от других исследователей, И. В. Карташева не приравнивает реалистические романы Писемского 70-х годов к «Взбаламученному морю», а также не перечеркивает все последующее творчество писателя. Напротив, она очень высоко оценивает, например, роман «В водовороте» и даже во «Взбаламученном море» справедливо находит верные картины дореформенной и пореформенной действительности. Далее, И. В. Карташева весьма убедительно объясняет антиромантическую настроенность Писемского в 50-х годах XIX века. Она считает, что разрыв с романтизмом произошел у Писемского не потому, что он был «не романтик» по натуре, а потому, что жизненные условия после окончания писателем университета толкнули его к реалистическому освещению жизни: работа в глухой провинции, где процветали дикие и грубые нравы, чиновничий произвол и неприкрытый дворянский паразитизм. В таких условиях нетрудно было обнаружить слабость, бесплодность и дряблость интеллигентов типа Эльчанинова («Боярщина») и Шамилова («Богатый жених») и подвергнуть их резкой критике. Сатирические тенденции становятся все более и более преобладающими в творчестве писателя и вытесняют лирику и романтику. Отсюда возникает и своеобразие художественного метода Писемского: фактичность и конкретность изображения жизни, установка на будничное, повседневное, сведение на нет романтического воодушевления и лиризма. В работе И. В. Карташевой все это прослеживается на одном из центральных произведений Писемского — романе «Тысяча душ» — с привлечением предшествующих романов и повестей писателя.

И. В. Карташева исследует также жанр романа «Тысяча душ», способы изображения характеров, портретное и пейзажное мастерство, стилевые и языковые особенности.

* * *

Рассмотренные нами в хронологической последовательности различные работы о Писемском свидетельствуют о том, что авторы их внесли немалый вклад в изучение этого оригинального и на протяжении ряда лет незаслуженно забытого писателя. Однако в исследовании творчества Писемского остается еще целый ряд важных вопросов, не получивших освещения в советском литературоведении. Так, не определено место Писемского в русском литературном процессе XIX века. Почти нет монографий о творчестве писателя, в которых подвергались бы всестороннему научному анализу идейно-художественные особенности его произведений, запечатлевших сложную картину развития русского общества 40—70-х годов.

По существу не изучена эволюция мировоззрения и эстетических взглядов Писемского. До настоящего времени она прослеживалась только по биографии, эпистолярному наследию писателя и критической литературе о нем, совершенно вне связи с его художественным творчеством.

Возникает задача создать новую, подлинно научную биографию Писемского, проверенную по имеющимся архивным документам. Дореволюционные биографы Писемского (С. А. Венгеров, А. М. Скабичевский и др.), не располагавшие всеми архивными материалами, допускали в освещении биографии писателя путаницу дат и событий. К сожалению, эти ошибки повторяют и некоторые современные исследователи.

За пределами изучения осталась творческая лаборатория Писемского. Его многочисленные рукописи (в том числе черновые автографы романов «Тысяча душ», «Масоны» и др.) лишь частично описаны, но не подвергнуты тщательному анализу, проливающему свет на идейные и художественные особенности творчества писателя.

До сих пор нет полной библиографии критической литературы о Писемском, выходившей с 50-х годов XIX века и до наших дней.

Все эти, наиболее важные, а также другие задачи, связанные с творчеством Писемского, могут быть решены только в результате коллективных усилий исследователей.

lib.pushkinskijdom.ru

В. В. БАЗАНОВ

О ЖАНРЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ПОРТРЕТА В ТВОРЧЕСТВЕ ГОРЬКОГО

Рецензируя вышедшие в 1924—1926 годах XVI—XIX тома собрания сочинений Горького, в которые вошло немало мемуарных очерков и портретных зарисовок, один из видных критиков тех лет А. Воронский в статье «О Горьком» («Правда», 1926, 7—8 апреля) особо подчеркнул, что писателю присущи «острое, напряженное внимание, любознательность и жадное любопытство к человеку и ко всему, что он делает», что, воссоздавая «буквально сотни лиц», он прямо-таки поражает читателя своей удивительно емкой памятью «на все человеческое».[1] «Дорогой т. Воронский, — писал Горький, сразу же, 17 апреля, откликаясь на эту публикацию, — прочитал Вашу статью. Очень доволен тем, что Вы, первый, так резко подчеркнули мою человекоманию. Даже готов благодарить за это, если моя благодарность нужна Вам».[2]

И действительно, «человекомания» Горького — неизлечимого «антропофила»[3] — поистине удивительна. Он дружил, хорошо знал или, по крайней мере, неоднократно встречался со всеми, пожалуй, сколько-нибудь известными писателями своего времени, знал многих выдающихся ученых, художников, артистов, политических, общественных и государственных деятелей, многих видных революционеров и едва ли не всех ближайших соратников и сподвижников великого вождя революции — В. И. Ленина, который был для него, как хорошо известно, и заботливым другом, и строгим учителем. Одним из них (В. И. Ленин, Л. Толстой, А. Чехов, В. Короленко, Н. Каронин-Петропавловский, Л. Андреев, С. Есенин, Л. Красин и др.) Горький посвятил обширные очерки, о других (К. Фофанов, И. Репин, Ф. Шаляпин, В. Маяковский, В. Брюсов, Е. Замятин, М. Твен и др.) он коротко рассказал в небольших заметках и портретных зарисовках, многие из которых опубликованы лишь в 50—60-е годы.

Мемуарное наследие Горького, лучшую и наиболее известную часть которого составляют литературные портреты В. И. Ленина и крупнейших русских писателей (Л. Толстого, Чехова, Короленко и др.), не только очень обширно, но и подчас весьма сложно, ибо в поле зрения писателя оказывались порой фигуры крайне противоречивые, сложные (такие, например, как Бугров, Гапон, Цви-Кождай и т. д.), которые в ряде случаев также нашли свое отражение в его мемуарах («Н. А. Бугров», «Савва Морозов», «Поп Гапон» и др.). И, вопреки В. Шкловскому, полагающему, что в недавней монографии В. Барахова о горьковских литературных портретах «разработка проблемы только начата»,[4] эта часть творческого наследия писателя давно вызывает пристальное внимание исследователей: различным ее аспектам посвящено уже несколько десятков работ. В них собран большой фактический материал, поставлен (а отчасти и решен) широкий круг проблем — не только историко-литературных, но и теоретических, освещение которых способствует более полному и точному прочтению некоторых существенных страниц как творческой биографии Горького, так и всего историко-литературного процесса 10—30-х годов.

Ни в какой мере не претендуя на исчерпывающую полноту охвата материала, ибо одна только библиография этих многочисленных трудов могла бы стать предметом самостоятельной работы, попробуем лишь коротко проследить за развитием изучения горьковских литературных портретов, несколько более подробно останавливаясь при этом на некоторых, наиболее значительных и интересных исследованиях.

1

Живой интерес современников вызвали уже первые публикации мемуаров Горького. Критические отклики на них публиковались столь активно,[5] что еще в 1927 году составители одного из первых семинариев по советской литературе сочли необходимым выделить специальную тему о Горьком-мемуаристе.[6] И хотя

---

[1] А. Воронский. Литературно-критические статьи. «Советский писатель», М., 1963, стр. 371.

[2] Архив А. М. Горького, т. X, кн. 2. М. Горький и советская печать. Изд. «Наука», М., 1965, стр. 31.

[3] «Я — неизлечимый „антропофил“, — писал Горький в 1928 году. — Люблю человека. „Люблю“ — это у меня не слово, а так сказать, излюбленное мое ремесло и даже, может быть, искусство» (там же, стр. 344).

[4] «Литературная Россия», 1976, № 22, 28 мая, стр. 6.

[5] См.: С. Д. Балухатый. Критика о М. Горьком. Библиография книг и статей 1893—1932 гг. Изд. «Художественная литература», [Л.], 1934.

[6] А. И. Белецкий и др. Новейшая русская литература. (Критика—Театр—Методология). Изд. «Основа», Иваново-Вознесенск, 1927, стр. 109.

lib.pushkinskijdom.ru

эти первые отклики в основе своей не имели, как правило, исследовательского характера (более того, в ряде случаев они несли на себе весьма ощутимую печать авторских и групповых пристрастий и в большей мере характеризовали личность их автора, нежели раскрывали художественные особенности находящихся в его поле зрения текстов), некоторые из них и сегодня представляют несомненный интерес. Такова, например, статья А. В. Луначарского «В зеркале Горького» («На литературном посту», 1931, №№ 12 и 20—21), оставшаяся, к сожалению, незаконченной. Делясь здесь главным образом впечатлениями от блестяще нарисованных Горьким литературных портретов Короленко, Каронина-Петропавловского, Чехова и Л. Толстого, автор порой дополнял их собственными воспоминаниями (о Короленко, например) и отчасти сопоставлял воссозданный Горьким образ с тем представлением, которое сложилось к тому времени в историко-литературной науке об этом писателе. Не выходя за пределы наблюдений над отдельными очерками-портретами, он особо подчеркивал скромность своей задачи: «Я хочу только несколько резюмировать получаемые от этой серии (литературных портретов, — *В. Б.*) впечатления и попробовать провести некоторые дополнительные параллели между тем живым образом, который дает нам Горький, и тем представлением, которое мы уже более или менее выработали относительно этих лиц на основании нашей марксистской литературоведческой работы».[7]

Сразу после смерти писателя работы о его мемуарах публиковались, но крайне редко (характерно, что в вышедшем тогда справочнике о писателе не было даже специальной темы о Горьком-мемуаристе: немногочисленные специальные работы на эту тему были включены там в раздел о художественном методе).[8] Не обращали в то время должного внимания на литературные портреты и авторы первых обобщающих работ о писателе: характернейший тому пример — книга Б. Бялика «Эстетические взгляды Горького» (Л., 1939). И лишь после войны положение стало постепенно улучшаться. Уже вскоре после выхода «Горьковского семинария» С. Д. Балухатого (Л., 1946), в котором была выделена тема «М. Горький-мемуарист» (стр. 114—115) и впервые намечена достаточно широкая программа изучения созданных писателем литературных портретов, появилось несколько работ об отдельных очерках. Наиболее интересна статья К. Муратовой, которая обстоятельно проанализировала историю создания очерка «Писатель» (о Н. Каронине-Петропавловском), убедительно показав, что, создавая его, Горький как бы стремился ответить на вопрос, «каким должен быть писатель».[9] Специальные разделы и главки о литературных портретах стали появляться и в монографических работах о Горьком. Правда, при этом в поле зрения исследователей попадал все еще весьма ограниченный круг материалов, далеко не охватывающий даже лучшее из созданного им в этом жанре. А. Мясников, например, выделив в своей книге «М. Горький. Очерк творчества» (М., 1953) главку «Воспоминания» (стр. 453—469), остановился лишь на трех портретах — «В. И. Ленин», «Лев Толстой» и «Н. А. Бугров», а Е. Тагер дал лишь краткий обзорный очерк о Горьком-мемуаристе, несколько выделив портрет В. И. Ленина.[10]

Тем не менее именно работы конца 40-х—начала 50-х годов положили начало *научному* изучению литературных портретов Горького, которые уже в то время начали привлекать внимание диссертантов (большое место им было отведено, например, в кандидатской диссертации Т. Савиловой «Очерки А. М. Горького» (Одесса, 1955), в которой под очерками подразумевалась публицистика писателя и его воспоминания). И хотя изучались они тогда в сугубо историко-литературном плане (какие-либо теоретические вопросы в этих работах, как правило, даже и не ставились), все же происшедшие «сдвиги» позволили К. Д. Муратовой в новом «Семинарии по Горькому» (Л., 1956) гораздо полнее С. Д. Балухатого разработать тему «М. Горький-мемуарист» (стр. 168—169). Наметив весьма широкую программу исследований, она привлекла внимание исследователей к ряду совершенно новых аспектов.

Не случайно поэтому во второй половине 50-х годов изучение мемуаров Горького приобрело более широкий характер.[11] Хотя в это время все еще преобладали историко-литературные работы о конкретных очерках-портретах, но они стали бо-

---

[7] А. В. Луначарский, Собрание сочинений в восьми томах, т. II, изд. «Художественная литература», М., 1964, стр. 88—89.

[8] См.: С. Балухатый, К. Муратова. М. Горький. Справочник. Л., 1938, стр. 128—129.

[9] К. Д. Муратова. Из литературной борьбы М. Горького. (К истории создания очерка «Писатель»). «Известия АН СССР», серия литературы и языка, 1949, т. VIII, вып. 6, стр. 522—535. См. также: К. Д. Муратова. М. Горький на Капри. 1911—1913. Изд. «Наука», Л., 1971, стр. 70—74.

[10] В кн.: Б. Михайловский, Е. Тагер. Творчество М. Горького. Учпедгиз, М., 1951, стр. 172—179.

[11] Библиографические сведения о работах этих лет см.: К. П. Лукирская, А. С. Морщихина. Литература о М. Горьком. Библиография. 1955—1960. Под ред. К. Д. Муратовой. Изд. «Наука», М.—Л., 1965.

lib.pushkinskijdom.ru

лее обстоятельными и более разнообразными по своему материалу: в поле зрения исследователей все чаще попадали уже очерки не только о В. И. Ленине, Л. Н. Толстом и А. П. Чехове, которые еще раньше привлекли к себе внимание, но и, например, о Сергее Есенине (работы Н. Николаева, Е. Журбиной, В. Кузнецова и др.). Еще более, пожалуй, существенно то, что в работах этих лет подчас ставились и общие вопросы: о мастерстве Горького-мемуариста (статьи В. Александрова, П. Николаева, Т. Мараховой и др.), о горьковских традициях создания литературного портрета в творчестве советских писателей (Е. Книпович и др.) и т. д.

Впрочем, и в работах, посвященных отдельным портретам, в ту пору нередко ставились вопросы общего характера. Несомненным достоинством, например, одной из первых статей В. Барахова является то, что, анализируя мемуары о Чехове, он в то же время уделял большое внимание различным теоретическим аспектам и, опираясь на обширный историко-литературный материал (помимо горьковских мемуаров, в статье анализировались — и выяснялось их отличие от горьковских — также воспоминания В. Короленко, А. Куприна, И. Бунина и других писателей о Чехове, отзыв В. Вересаева о мемуарах Горького и т. д.), высказал ряд интересных замечаний о самом жанре литературного портрета.[12] Не менее содержательна и другая монографическая статья В. Барахова тех лет — об очерке «Лев Толстой», написанная с привлечением большого историко-литературного материала, который до того лишь частично попадал в поле зрения исследователей (к тому же лишь в более общих работах на тему «Л. Толстой и М. Горький»). Привлекая многочисленные отзывы Горького о Толстом в его письмах к друзьям и знакомым и в беседах с ними, известные по воспоминаниям последних, автор сумел с помощью этого обширного материала более четко проследить принципы работы Горького над созданием очерка о Толстом, который явственно обнаруживает двойственное отношение писателя к своему герою, известную близость взгляда Горького к ленинским оценкам автора «Войны и мира» и т. д.[13] Статья также свидетельствует о пристальном внимании исследователя к вопросам жанровой специфики литературных портретов Горького.

Наибольшее число специальных работ появилось тогда — и это понятно — об одном из шедевров горьковской мемуаристики, его литературном портрете «В. И. Ленин». Работы эти весьма разнообразны, но многие из многие из них (исключая, разумеется, популяризаторские статьи общего характера (М. Агапова, А. Колоскова и др.), учебно-методические разработки для учителей, которых появилось особенно много (Г. Беленького, А. Большакова, Л. Казанской, Е. Демагиной, А. Липаева, З. Поздняевой, Л. Перелыгина и др.) и т. п.) были посвящены прежде всего различным аспектам творческой истории очерка. Н. Полозкова, например, в статье «Неисчерпаемая тема» («Урал», 1958, № 4), прослеживая работу писателя над этими воспоминаниями, особое внимание уделила «присутствию» ленинских идей в отдельных публицистических выступлениях Горького. Еще, пожалуй, более интересна статья А. Мясникова «Литературный портрет Ленина в творчестве Горького» в сборнике «Идеи и образы художественной литературы» (М., 1958): детально сопоставив два варианта очерка «В. И. Ленин», автор смог отметить известную эволюцию Горького в изображении вождя революции, глубже раскрыть художественные особенности очерка, своеобразие его языка и стиля (интересные замечания имеются здесь о значении авторской речи для раскрытия образа В. И. Ленина) и т. д.[14] Надо сказать, что сравнительный анализ различных редакций и вариантов этого очерка в той или иной мере содержится и во многих других работах тех лет — Т. Савиловой, П. Куприяновского, И. Жарких, З. Запорожца и других, в центре которых, впрочем, находятся вопросы мастерства писателя в создании литературного портрета о В. И. Ленине.

В несколько, пожалуй, меньшей мере исследовалась тогда творческая история мемуаров Горького о Льве Толстом: едва ли не единственная специальная работа на эту тему — обстоятельная статья Л. Жак «К творческой истории книги А. М. Горького о Л. Н. Толстом» в «Ученых записках Шуйского пединститута» (т. 7, 1958), рассматривавшая достаточно широкий круг вопросов — от первого чтения писателем очерка «Лев Толстой» в 1919 году до принципов отбора материала в нем, детальный анализ которых зримо показывает, что Горький в данном случае не просто писал мемуары, воскрешая оставшиеся в памяти события и встречи давно минувших дней, но весьма целенаправленно и последовательно вел при этом своеобразную «борьбу» за Толстого, причем его восприятие Толстого в известной мере было созвучно ленинским оценкам автора «Войны и мира». Принципы «по-

[12] В. С. Барахов. М. Горький о Чехове. (К вопросу о жанре литературного портрета). «Днестр», 1958, № 1, стр. 103—113.

[13] В. С. Барахов. Очерк «Лев Толстой». В кн.: Горьковские чтения. 1953—1957. Изд. АН СССР, М., 1959, стр. 170—199.

[14] Полемику с некоторыми положениями этой работы см.: Н. В. Николаев. Творческая история очерка М. Горького «В. И. Ленин». В кн.: Матеріали XIX наукової сесії. Секція філологічних наук. (Тези доповідей). Чернівці, 1963, стр. 113—116.

lib.pushkinskijdom.ru

строения» образа Толстого и своеобразие используемых Горьким художественных средств привлекли Н. Абкину, статья которой «Очерк А. М. Горького „Лев Толстой“» (1956), впрочем, была еще достаточно общей. Много внимания этим вопросам уделил Е. Тагер, на примере двух очерков («Лев Толстой» и «Время Короленко») анализируя особенности создания Горьким образа русского писателя; [15] исследование их явилось своеобразным «стержнем» монографической статьи В. Гречнева «Литературный портрет М. Горького „Лев Толстой“» [16] и более частной по своему замыслу работы Н. Николаева «К характеристике образа современника в мемуарном очерке М. Горького „Лев Толстой“» [17] — одной из наиболее, пожалуй, интересных статей этого автора, особенно часто обращавшегося в ту пору к литературным портретам Горького.

Появившиеся в то время работы о литературном портрете «А. П. Чехов» были посвящены в основном его творческой истории. Помимо уже упоминавшейся статьи В. Барахова, это прежде всего работы Н. Николаева «О творческой истории очерка М. Горького „А. П. Чехов“» в «Ученых записках Черновицкого университета» (т. 29, вып. 5, 1958) и Б. Бялика «В творческой лаборатории А. М. Горького» в сборнике «Мастерство русских классиков» (М., 1959).

Вторая половина и конец 50-х годов в изучении литературных портретов М. Горького знаменательны также тем, что в это время предпринимаются первые попытки создания обобщающих исследований о горьковских произведениях этого жанра. Здесь обращает на себя внимание прежде всего обширнейшая работа А. Васильева «Литературные портреты замечательных и интересных людей в творчестве А. М. Горького».[18] Автор затрагивает очень большой круг проблем; много говорит он о значении мемуарных очерков, об инициативе Горького по созданию серии «Жизнь замечательных людей» (что, впрочем, не имеет прямого отношения к теме работы), весьма подробно останавливается на жанре жизнеописаний и мемуаров в мировой и русской классической литературе, устанавливая при этом некоторые точки соприкосновения опыта Горького в жанре мемуаров с аналогичными произведениями писателей предшествующих периодов развития литературы, анализирует далее многие критические отзывы о писателе и, наконец, рассматривает созданные им литературные портреты. К сожалению, собранный автором очень обширный материал во многих случаях так и не получил подлинно исследовательского осмысления. Работа эта слишком многословна и описательна, она лишена к тому же внутренней цельности и единства. Исследователь, думается, чрезмерно увлекся сбором материала и, весьма щедро демонстрируя его, так, в сущности, и не дал сколько-нибудь углубленной разработки хотя бы некоторых из затрагиваемых им проблем.

Более выгодное впечатление оставляет статья Е. Тагера «Мастерство литературного портрета», предпосланная в качестве предисловия к изданному в 1959 году в серии «Литературные мемуары» сборнику литературных портретов М. Горького. Разумеется, статья, выросшая на основе предшествующих работ автора, отнюдь не решала всех проблем, более того, многие из них здесь даже еще и не ставились. что, впрочем, было ясно и самому автору, в последующем продолжившему свою работу и «вширь», и «вглубь». В окончательном своем виде она стала одной из глав фундаментальной монографии автора «Творчество Горького советской эпохи» (М., 1964), в которой детально анализируются особенности горьковского метода портретного изображения (они выявляются путем сопоставления с методом Пушкина и Стендаля), раскрывается (через сопоставление с литературными портретами Тургенева и Герцена) своеобразие используемых писателем средств типизации, идеологический строй горьковских портретов и их композиция. Исследователь анализирует при этом наиболее значительные литературные портреты писателя — «В. И. Ленин», «Лев Толстой», «Время Короленко», «А. А. Блок», «Сергей Есенин», «Писатель», «О Гарине-Михайловском» и другие, которые в своей совокупности дают читателю сравнительно полное представление о своеобразии горьковской мемуаристики.

Вслед за Луначарским многие советские и зарубежные исследователи справедливо утверждают, что литературные портреты и мемуарные зарисовки Горького — самая значительная часть его литературно-критического наследия. К сожалению, однако, не только в 30—40-е, но и в 50-е годы она так и не нашла должного отражения в специальных работах о Горьком-критике. Совсем, например,

---

[15] Е. Б. Тагер. Литературные портреты Горького. (Очерки о В. Г. Короленко и Л. Н. Толстом). «Ученые записки Московского педагогического института им. В. П. Потемкина», т. 20, труды кафедры советской литературы, вып. 1, 1958, стр. 3—29.

[16] В кн.: Вопросы советской литературы, вып. VII. Под ред. В. А. Ковалева и А. И. Павловского. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 413—436.

[17] «Ученые записки Черновицкого университета», т. 41, серия филологических наук (восьмой выпуск аспирантских работ), 1959, стр. 66—82.

[18] «Ученые записки Пятигорского педагогического института», т. XV, 1957, стр. 75—311.

lib.pushkinskijdom.ru

ничего нет о литературных портретах в книге О. Семагиной «Горький-критик» (М., 1957); правда, в работах Б. Бялика — статье «М. Горький-критик» (в кн.: История русской критики, т. 2. М.—Л., 1958) и монографии «М. Горький — литературный критик» (М., 1960) — некоторые из них (о Л. Толстом, Чехове и Короленко) попали в поле зрения автора, но им уделено явно недостаточное внимание.

Если подвести некоторые итоги изучения литературных портретов М. Горького в 50-е годы, то самое главное заключается, пожалуй, в следующем: весьма ощутимая активизация внимания исследователей к литературным портретам Горького закономерно привела к тому, что к концу десятилетия в горьковедении постепенно сложилось особое направление, связанное с осмыслением мемуарных очерков и портретных зарисовок писателя. И хотя, как мы видели, иные из исследований тех лет были не свободны от тех или иных просчетов, подчас достаточно существенных, и могли претендовать скорее на полноту подбора материала по избранной теме, нежели на глубину его осмысления, в целом это был все же плодотворный период в изучении мемуарной прозы Горького, открывший немало нового в творческом наследии великого пролетарского писателя и заложивший добротный фундамент для исследований последующих лет.

2

60-е и первая половина 70-х годов — новый и очень важный период в изучении литературных портретов М. Горького, во многих отношениях принципиально отличающийся от прежнего. И дело не только в том, что в эти годы еще более усиливается внимание исследователей к мемуарной прозе Горького, не только (и даже, пожалуй, не столько) в сугубо количественном увеличении числа посвященных этой теме исследований,[19] хотя и это, разумеется, немаловажно.

Во-первых, ощутимо расширяется круг изучаемых материалов: специальные работы стали появляться не только о вершинных явлениях горьковской мемуаристики, но и о многих других портретах и мемуарных зарисовках писателя. К примеру, черновицкий исследователь Н. Николаев, продолжая — и весьма активно! — начатое им еще в 1957 году изучение горьковских мемуаров о В. И. Ленине, Л. Н. Толстом и А. П. Чехове, наряду с этим опубликовал в первой половине 60-х годов и ряд работ о творческой истории мемуарных очерков о В. Г. Короленко, Н. Г. Гарине-Михайловском, С. А. Толстой, И. Е. Вольнове и др.; исследовательница из Самарканда В. Холопова, обратившаяся к изучению литературных портретов Горького несколько позднее, опубликовала в 1968—1974 годах в научных изданиях Самаркандского университета цикл статей о мастерстве мемуарных очерков об А. А. Блоке, С. А. Есенине, М. М. Коцюбинском, В. В. Стасове, Н. Е. Вилонове, Л. А. Сулержицком, Л. Н. Андрееве, Н. К. Михайловском и др.

Во-вторых (и это, пожалуй, еще более ценно), и в работах на давно уже освоенные темы теперь появляется немало новых аспектов, ранее либо вовсе не находившихся в поле зрения исследователей, либо освещавшихся очень бегло, без должной обстоятельности. Очерк Горького о В. И. Ленине, например, как и в 50-е годы, вызвал в это время наибольшее число исследований.[20] Конечно, встречаются здесь и работы мало что, в сущности, привносящие нового, но в основе своей это весьма добротные исследования, успешно продолжающие изучение большого комплекса вопросов, так или иначе связанных с осмыслением того огромного значения, которое имело появление этого шедевра горьковской мемуаристики для общественно-литературного процесса середины 20-х—начала 30-х годов и которое продолжает сохранять этот не столь уж обширный по объему, но удивительно емкий по содержанию очерк для нашей современности.

Не случайно поэтому исследователи снова и снова обращаются к творческой истории очерка, анализируя как опубликованные его редакции, так и не вошедшие в печатный текст и сохранившиеся в архиве писателя черновые фрагменты и варианты. Здесь особенно хотелось бы выделить, с одной стороны, сравнительно небольшую, но интересную, написанную с большим знанием материалов, в том числе и архивных, статью В. Барахова «В глубь образа. Из творческой истории очерка А. М. Горького „В. И. Ленин“»,[21] а с другой — работу украинского исследователя Т. Замория, также посвященную творческой истории очерка и ее непреходящему значению для современности,[22] хотя, разумеется, немало интересного и ценного со-

[19] См.: Литература о М. Горьком. Библиография. 1961—1965. Сост. К. П. Лукирская, О. В. Миллер, А. С. Морщихина. Под ред. К. Д. Муратовой. Изд. БАН СССР, Л., 1970.

[20] См.: И. А. Мохов. Очерк М. Горького «В. И. Ленин». Аннотированный указатель книг и статей (1924—1970). В кн.: К проблемам русской литературы, вып. 1. Ставрополь, 1971, стр. 223—237.

[21] «Литературная Россия», 1968, № 17, 19 апреля, стр. 2—3.

[22] Т. П. Заморий. Нарис О. М. Горького «В. І. Ленін». (З творчої історії. Значення для сучасності). «Радянське літературознавство», 1974, № 5, стр. 45—52.

lib.pushkinskijdom.ru

держат в себе и некоторые другие статьи этих лет, в которых освещаются различные аспекты творческой истории очерка «В. И. Ленин».[23]

Наряду с этим была начата большая работа по новому тщательному обследованию периодики 20—30-х годов (как в нашей стране, так и за рубежом), выявлению в ней неизвестных публикаций очерка о В. И. Ленине (равно как и других литературных портретов Горького) и их изучению. И очень быстро здесь появились интересные и весьма ценные находки. Таковы, например, разыскания грузинской исследовательницы М. Четрикашвили, которая не так давно обнаружила неизвестную доселе публикацию очерка «В. И. Ленин», помещенную в 1924 году в английской газете «Daily Herald» и содержащую ряд заслуживающих внимания разночтений по сравнению с тем текстом, который был напечатан в том же 1924 году (но несколько позднее) уже в нашей стране.[24] И уже один только этот пример хорошо показывает, сколь важны порой подобные разыскания, почти не привлекавшие ранее внимания исследователей.

Наконец, следует отметить и то, что в эти годы к изучению идейно-художественных особенностей горьковского очерка о В. И. Ленине обращаются уже не только литературоведы, каждый из которых в меру своих сил и возможностей стремится дополнить сделанное его предшественниками и внести свой вклад в осмысление этого изумительно простого и в то же время необыкновенно сложного произведения, но и языковеды, лингвисты (А. Зверев, Э. Бобер, Вл. Ковалев, В. Кузнецов, Г. Калашникова и др.). Правда, их работы о языке и стиле очерка «В. И. Ленин» пока что (за немногими исключениями) слишком эскизны, но тем не менее они все же заслуживают внимания как первые опыты подобных исследований, подготовляющие, несомненно, почву для более обстоятельной работы на эту тему, необходимость создания которой совершенно очевидна.

Таким образом, уже только на примере появившихся в 60—70-е годы новых исследований о литературном портрете «В. И. Ленин» достаточно отчетливо видны те изменения, которые привнес этот период в дело изучения горьковской мемуаристики. В несколько, быть может, меньшей мере, но в целом тоже достаточно заметно эти изменения обнаруживаются и в работах о других мемуарных очерках и портретных зарисовках Горького, среди которых и в эти годы наибольшее внимание исследователей привлекают мемуары о Льве Толстом (работы П. Збандуто, А. Герланц, М. Николаева, Т. Мараховой и др.), среди которых интерес представляет статья одного из крупнейших исследователей-горьковедов С. В. Касторского о творческой истории очерка «Лев Толстой» и его мастерстве.[25] Однако о новых тенденциях в изучении мемуарной прозы Горького свидетельствуют не только труды об отдельных литературных портретах, но и новые исследования обобщающего характера, число которых в 60—70-е годы также значительно возросло по сравнению с предшествующим периодом.

---

[23] См., например: Л. Жак. Рождение образа. «Простор», 1969, № 6, стр. 77—84; А. Устинов. О «новом человеке» и «человеке вообще». «Простор», 1969, № 6, стр. 85—89. Анализируя работу Горького над образом В. И. Ленина, А. Устинов раскрывает здесь и методологическое значение очерка «В. И. Ленин» для решения проблемы нового положительного героя в советской литературе тех лет. В этом отношении очень ценные наблюдения содержит статья В. В. Тимофеевой «Образ В. И. Ленина в литературе 20-х годов и проблема нового героя» («Русская литература», 1970, № 1, стр. 79—100); см. также монографию В. В. Тимофеевой «Пути художественного исследования личности. (Из опыта советской литературы)» (изд. «Наука», Л., 1975, стр. 91—106). Хотелось бы также отметить здесь во многом интересную статью Т. П. Санниковой «Мастерство М. Горького в изображении идейной борьбы В. И. Ленина с противниками марксизма. (На материале очерка «В. И. Ленин»)» (в кн.: Материалы XIV научной конференции Дальневосточного университета. Владивосток, 1970, стр. 3—20), хотя она и не решает всех проблем, поставленных в этой связи.

[24] М. М. Четрикашвили. Очерк Горького о Ленине. (К истории публикации). «Русская литература», 1970, № 1, стр. 136—139. Современного читателя может несколько удивить то обстоятельство, что очерк впервые был опубликован не в нашей стране, а за рубежом. Между тем факт этот объясняется тем, что материальные соображения вынуждали Горького, находившегося тогда за границей, все свои новые произведения впервые публиковать в зарубежной печати. «Это необходимо для того, — разъяснял сам писатель А. Воронскому, который просил Горького опубликовать «Дело Артамоновых» в редактируемой им «Красной нови», — чтобы закрепить в Европе авторские мои права. — На грошовые гонорары русские — не проживешь, приходится жить „за счет европейской буржуазии“. Так-то» (в кн.: Архив А. М. Горького, т. X, кн. 2, стр. 26). «Если я, — подчеркивал Горький в другом письме, — этого не сделаю, — лишусь солидных денег, которые мне должны будут заплатить немцы, французы, англичане» (там же, стр. 40).

[25] С. Касторский. Очерк М. Горького «Лев Толстой». «Нева», 1961, № 6, стр. 179—185 (см. также в его кн.: Горький-художник. Очерки. Гослитиздат, М.—Л., 1963).

lib.pushkinskijdom.ru

Интересна уже одна из первых таких работ — статья Т. Савиловой «А. М. Горький. Литературные портреты», автор которой, привлекая большой фактический материал (очерки «Лев Толстой», «А. П. Чехов», «В. Г. Короленко» и «Время Короленко», «Леонид Андреев», «М. М. Коцюбинский», «Н. А. Бугров», «Митя Павлов», «Камо», «Михаил Вилонов» и др.), исследует черты народного характера в воспоминаниях Горького, более подробно останавливаясь при этом на образах революционеров.[26] Правда, вышедший в эти годы в серии «Жизнь замечательных людей» новый сборник Горького «Литературные портреты» (1963), в отличие от издания 1959 года, сопровождала лишь небольшая и весьма общая (главным образом, об интересе Горького к людям) статья К. Чуковского «М. Горький и „Жизнь замечательных людей"», далеко, естественно, не отражающая происшедшие к этому времени «сдвиги» в изучении горьковских мемуаров (автор, собственно, и не ставил перед собой такой задачи, о чем нельзя не сожалеть). Но это отчасти восполнялось появившимися в то время и несколько позднее обстоятельными работами (статьи В. Дорофеева, В. Гречнева, Т. Мараховой и др.).[27]

Наконец, — и это, пожалуй, самое главное, — начало принципиально нового этапа в изучении литературных портретов Горького «падает» на 60-е годы еще и потому, что именно в это время были успешно защищены первые кандидатские диссертации о мемуарах писателя — В. С. Бараховым (1960), В. Я. Гречневым (1963), Н. В. Николаевым (1965) и В. Ф. Холоповой (1969).[28]

3

Вполне естественно, что две первые диссертации (В. Барахова и В. Гречнева) имели еще достаточно общий характер (как о том отчасти свидетельствуют и сами их заглавия) и что авторы их детально анализировали лишь некоторые, наиболее значительные литературные портреты Горького («Лев Толстой», «А. П. Чехов» и некоторые др.). Именно эти мемуарные очерки оказались в центре внимания В. Барахова, о характере диссертации которого (она — и это понятно — наименее полна по широте охвата материала) достаточно отчетливое представление дают опубликованные еще в конце 50-х годов две весьма добротные статьи этого автора, о которых уже шла речь выше, — «М. Горький о Чехове. (К вопросу о жанре литературного портрета)» (1958) и «Очерк „Лев Толстой"» (1959).

В отличие от работы В. Барахова, диссертация В. Гречнева была сразу же издана отдельной книгой.[29] В центре внимания автора этого исследования — раскрытие идейно-художественных особенностей воспоминаний Горького, едва ли не важнейшей из которых В. Гречнев считает их синтетичность. «Все портреты, — подчеркивает он уже в предисловии, — на редкость синтетичны. Они совмещают в себе достоверность мемуаров и необычайный для этого жанра глубокий психологический анализ, принцип типизации, свойственный художественным произведениям, и специфическое литературно-критическое исследование».[30] Раскрытию и доказательству этой, бесспорно, интересной и ценной мысли, в сущности, подчинены все главы книги, в которой, кстати, ощутимо расширены (по сравнению с диссертацией В. Барахова) рамки исследования, ибо здесь анализируются не только очерки «Лев Толстой» и «А. П. Чехов», но и горьковские мемуары о Н. Каронине-Петропавловском, В. Короленко, Л. Андрееве, А. Блоке. Несомненным достоинством этой работы является также и то, что в заключительном разделе ее автор ставит и отчасти решает очень большой и крайне сложный вопрос о горьковских традициях в советской мемуаристике, анализируя в этом плане воспоминания К. Федина, К. Чуковского и Н. Тихонова.

---

[26] «Ученые записки Тираспольского пединститута им. Т. Г. Шевченко», вып. IX, 1960, стр. 49—66.

[27] В. Дорофеев. Мемуарная проза Горького. В кн.: М. Горький, Собрание сочинений в восемнадцати томах, т. 18, Гослитиздат, М., 1963, стр. 359—394; В. Гречнев. О жанре литературного портрета у М. Горького. «Русская литература», 1961, № 3, стр. 168—177; Т. А. Марахова. Искусство воспоминаний М. Горького о жизни, о людях. «Ученые записки Горьковского пединститута им. А. М. Горького», вып. 110, 1968, стр. 247—265; Г. М. Цвайг. Мемуарный жанр в творчестве А. М. Горького. В кн.: Проблемы истории русской и советской литературы. Уфа, 1972, стр. 77—105, и др.

[28] См. авторефераты: В. С. Барахов. Жанр литературного портрета в творчестве М. Горького. М., 1960, 18 стр.; В. Я. Гречнев. Своеобразие «литературных портретов» М. Горького. (Воспоминания о писателях). Л., 1963, 21 стр.; Н. В. Николаев. Творческая история литературных портретов М. Горького. Днепропетровск, 1965, 24 стр.; В. Ф. Холопова. Мастерство литературного портрета у М. Горького. Петрозаводск, 1969, 30 стр.

[29] В. Я. Гречнев. Жанр литературного портрета в творчестве М. Горького. (Воспоминания о писателях). Изд. «Наука», М.—Л., 1964, 132 стр.

[30] Там же, стр. 5—6.

lib.pushkinskijdom.ru

Диссертация Н. Николаева, в отличие от работ В. Гречнева и В. Барахова, имела уже более конкретную цель, нежели общая характеристика основных особенностей горьковских литературных портретов, что, разумеется, также вполне закономерно. Опираясь на работы своих предшественников, а в необходимых случаях и оспаривая отдельные их наблюдения и выводы, исследователь в конечном счете сосредоточил основное внимание лишь на одной, но крайне важной проблеме — на творческой истории мемуарных очерков Горького, различным аспектам которой им посвящено около двадцати (!) работ. В поле зрения автора оказался при этом очень большой круг произведений, в который входят не только, так сказать, «ведущие», но и многие другие мемуарные очерки (в том числе и те, которые, быть может, даже и не являются наиболее значительными произведениями Горького в этом жанре) — «В. И. Ленин», «Лев Толстой», «А. П. Чехов», «В. Г. Короленко», «О Гарине-Михайловском», «О С. А. Толстой», «М. М. Коцюбинский», «Иван Вольнов», «Сергей Есенин», о Л. А. Сулержицком, «Камо», «Леонид Красин», «И. И. Скворцов», «Митя Павлов», «Михаил Вилонов», «Памяти В. И. Семеновского» и др.

По широте охвата материала, таким образом, диссертация Н. Николаева значительно превосходит труды В. Барахова, В. Гречнева, да и многих других исследователей. Пожалуй, не имеет автор и, условно говоря, «соперников» по числу опубликованных им работ по этой теме. Правда, они подчас слишком конспективны и, в сущности, не содержат достаточно глубокой разработки поставленных в них проблем; по ним довольно-таки трудно говорить о степени оригинальности авторской концепции, о том, насколько убедительно она аргументируется в том или ином случае, хотя, судя по некоторым другим, более развернутым публикациям, у автора есть и знание материала, и своя точка зрения на этот материал, и, наконец, интересные и верные в своей основе наблюдения над текстами отдельных портретных очерков и зарисовок. И нельзя поэтому не сожалеть, что Н. Николаев так и не обобщил результаты своих многолетних исследований; автореферат диссертации, давая общее представление о характере работы и ее основных особенностях, отнюдь не восполняет этот пробел.

Во многом аналогично обстоит дело и с диссертацией В. Холоповой о мастерстве горьковских литературных портретов. Исследовательница привлекает хотя и не столь обширный, но достаточно разнообразный материал (мемуары Горького об А. Блоке и С. Есенине, Л. Сулержицком и М. Коцюбинском, В. Стасове и Н. Вилонове, Н. Михайловском и др.), опубликовала несколько статей на эту тему, но далее этого, к сожалению, также не пошла. И здесь результаты исследования остались, по существу, никак не обобщенными (исключая автореферат, автором, помимо работ о конкретных очерках, опубликована по этой теме лишь одна обзорная статья, которая к тому же не столь уж обстоятельна), а наблюдения — разрозненными.

В этой связи нельзя не отметить одно, достойное сожаления обстоятельство. Опыт показывает, что диссертанты, защитив свои работы, подчас тут же утрачивают интерес к дотоле волновавшей их теме (так произошло, например, с В. Гречневым, да и не только с ним). И лишь, по существу, один В. Барахов продолжил работу над избранной темой и после завершения диссертации. Об этом свидетельствовали появлявшиеся время от времени его новые работы, об этом же говорит и его монография «Искусство литературного портрета. Горький о В. И. Ленине, Л. Н. Толстом, А. П. Чехове».[31]

Если в первой главе монографии — «Литературный портрет как жанр мемуарной прозы» (стр. 6—38) — рассматриваются вопросы теории жанра (на некоторых ее положениях мы остановимся несколько ниже), то из пяти следующих глав три посвящены литературным портретам: «А. П. Чехов» («Истинно человеческое сердце», стр. 63—84), «Лев Толстой» («Толстой — это целый мир», стр. 85—124) и «В. И. Ленин» («Большой, настоящий человек мира сего», стр. 125—149), а две другие — «Собиратель человека на русской земле» (стр. 39—62) и «В живом зеркале» (стр. 150—175) — имеют более общий характер. В «Заключении» (стр. 176—183) речь идет о традициях Горького в советской мемуаристике.

Очевидно, здесь нет особой необходимости детально останавливаться на каждой из глав монографии, общая композиция которой представляется очень удачной: монографическому анализу отдельных мемуарных очерков предпослана обзорная глава — своеобразный «путеводитель» по литературным портретам и мемуарным зарисовкам писателя. Совершенно верно подчеркивает здесь исследователь, что «Горький утверждает в них свой взгляд на человека, его предназначение, его роль в преобразовании жизни, в создании новых форм бытия» (стр. 41), что «образ времени, эпохи в них неотделим от образа автора, от его духовных исканий, от волнующих его сложных и мучительных проблем века» (стр. 42), что «воспоминания Горького проникнуты духом творческого, художественного исследования человеческих характеров» (стр. 54), что, наконец, «каждый раз Горький не просто восстанавливает черты знакомого человека, а ведет спор, опровергает неверные

[31] В. С. Барахов. Искусство литературного портрета. Горький о В. И. Ленине, Л. Н. Толстом, А. П. Чехове. Изд. «Наука», М., 1976, 184 стр. (далее ссылки на эту работу даются в тексте).

lib.pushkinskijdom.ru

толкования, защищает свой взгляд на его личность и творческую деятельность» (стр. 62). И если мысль о том, что в своих литературных портретах Горький неизменно «опровергает неверные толкования» (стр. 63), не столь уж бесспорна, ибо, как известно, в ряде случаев горьковская трактовка была достаточно субъективной и вряд ли может быть безоговорочно принята нами сегодня, то неоднократно подчеркнутый автором тезис о том, что горьковские мемуары являются, в сущности, своеобразными исследованиями, в которых писатель энергично и достаточно последовательно «защищает свой взгляд», думается, глубоко справедлив. Конечно, вопрос этот в большей или меньшей мере затрагивали и предшественники В. Барахова, однако в книге этого исследователя он получил, пожалуй, наиболее обстоятельное освещение.

Предлагаемый далее автором в специальных главах монографический анализ вышеназванных центральных литературных портретов Горького своеобразно развивает и дополняет содержащиеся в обзорной главе положения. Привлекая по ходу дела обширнейший историко-литературный материал: многочисленные письма Горького, воспоминания других писателей, статьи и дневники тех, кому посвящены рассматриваемые очерки, высказывания критиков 10—20-х годов, равно как и более поздние суждения литературоведов и т. д., — исследователь дает целостную характеристику идейно-эстетического своеобразия этих портретов, в должной мере освещает их творческую историю, делает ряд интересных наблюдений, раскрывая мастерство Горького-художника в создании литературного портрета, используемые писателем средства и «приемы», особо останавливается на той важной роли, которую играет подчас (скажем, в создании образа Л. Толстого) природа, и т. д.

Следующая затем глава «В живом зеркале» посвящена преимущественно характеристике основных особенностей Горького-портретиста. Наибольший интерес представляют здесь, с одной стороны, наблюдения автора над речевой характеристикой и ее ролью в раскрытии образов современников в мемуарах Горького, как и вообще над средствами «словесной живописи» (стр. 159) Горького-портретиста (безусловно прав автор, отмечая, что основное из них — диалог), а с другой — любопытные (хотя далеко не полные, да и, думается, не во всем бесспорные) размышления над иногда встречающимися в воспоминаниях писателя разного рода «хронологическими смещениями» и «ошибками памяти» (стр. 161—163 и след.). К сожалению, исследователь остановился при этом лишь на одном типе таких ошибок (и в основном верно проанализировал их) — когда «мемуарист, точно следующий хронологической последовательности», намеренно отступал «перед художником», выдвигая на первый план «наиболее выигрышный материал» (стр. 162, 161). Однако здесь имеются порой неточности и иного рода, в не меньшей, если даже не большей мере заслуживающие внимания. «Я пишу, — заметил однажды Горький, — как подсказывает память, не заботясь о последовательности, о „хронологии“».[32] Заметил, особо подчеркивает в этой связи В. Барахов, «как бы предвосхищая возможные недоумения» (стр. 162) по поводу иногда встречающихся в его воспоминаниях различных хронологических смещений и неточностей. Однако внимательный анализ мемуаров убеждает в том, что в ряде случаев писатель пользовался в них «подсказкой» не только собственной памяти, возможности которой, действительно, не безграничны (что и приводило подчас к неточностям). В иных случаях ошибки эти объясняются прежде всего тем, что в представлении Горького невольно соединялось, как он сам писал за три года до смерти в одном из писем И. Груздеву, «надуманное с действительно бывшим».[33] И хотя писатель постоянно старался своей прекрасной зрительной памятью — «на фигуры, лица, на пейзаж» — по возможности «корректировать ошибки памяти разума»,[34] это не всегда ему удавалось сделать. Подчас «надуманное», идущее от давно и прочно сложившихся в силу различных причин субъективных представлений и убеждений Горького, невольно, так сказать, «брало верх» над «действительно бывшим», так или иначе трансформируя, видоизменяя его; в таких случаях субъективная схема, вопреки мнению В. Барахова, многократно подчеркивающего, что в воспоминаниях Горького «*никогда* не упрощается личность современников, не подменяется реальный образ субъективно понятой схемой» (стр. 57—58; курсив мой, — *В. Б.*), вполне закономерно подменяла собой живой, реальный образ того, кому были посвящены эти мемуары, являвшиеся уже не столько воспоминаниями, сколько своеобразными исследованиями. Достаточно наглядно подтверждает это, например, очерк «Сергей Есенин».

В наименьшей, пожалуй, мере осмыслена сегодня жанровая специфика горьковских литературных портретов, которая ранее лишь частично затрагивалась исследователями (В. Гречневым, Т. Мараховой и др.). Не удивительно поэтому, что именно эти вопросы оказались в центре внимания В. Барахова, несомненным достоинством монографии которого является их широкая постановка. И хотя

[32] М. Горький. Литературные портреты. Гослитиздат, М., 1959, стр. 194.

[33] Архив А. М. Горького, т. XI. Переписка А. М. Горького с И. А. Груздевым. Изд. «Наука», М., 1966, стр. 321.

[34] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

не со всеми суждениями автора можно безоговорочно согласиться, они тем не менее заслуживают самого пристального внимания.

Совершенно справедливо отмечая, что «в современном литературоведении до сих пор нет ясности относительно того, что обозначает термин „литературный портрет“» (стр. 6), В. Барахов стремится прежде всего внести должную точность и определенность в предмет разговора, выделяя четыре основные «точки приложения» этого термина: литературный портрет как жанр мемуарно-автобиографической литературы, как историческое документально-биографическое повествование, как особый жанр литературной критики («творческий портрет») и, наконец, как жанр научно-монографического исследования о творчестве какого-либо писателя, художника и т. д. (стр. 7—8). Сосредоточивая затем основное внимание на литературном портрете как жанре мемуарной прозы и опираясь на обширнейший историко-литературный материал, исследователь прослеживает (разумеется, лишь эскизно), как понимался литературный портрет в разные исторические периоды, в каком направлении шла его внутренняя эволюция, что, наконец, является его жанроопределяющими признаками.

Коротко обрисовав эволюцию этого жанра в русской литературе, исследователь особенно выделяет «воспоминания о современниках» Герцена, которого «можно считать» «основоположником жанра литературного портрета в русской мемуарной литературе»: «Благодаря тому, что писатель рассматривал жизнь отдельного индивидуума в тесной связи со средой, эпохой, как „отражение истории в человеке“, ему удалось в „Былом и думах“ создать целую галерею портретов русских и западноевропейских общественных деятелей» (стр. 27). Затем — Короленко, «обостренный интерес» которого «к личности современников проявляется иначе», нежели у Герцена: он не стремится, как Герцен, «подать» здесь историю «через человека», т. е. «в характерных чертах личности современников» выразить противоречивые тенденции истории, умонастроения эпохи (стр. 33) — «его привлекают люди особенные, единственные в своем роде», «его властно и неотразимо пленяет неповторимая „поэзия“ живой личности современников», причем «„особенное“ в них раскрывается в большей степени как идеально-человеческое» (стр. 33). Наконец, следующим, третьим, «вкладом в историю развития жанра литературного портрета» (стр. 27) являются мемуары Горького, причем и здесь и далее, в других главах монографии, В. Барахов неоднократно подчеркивает, что, «продолжая традиции Герцена и Короленко, Горький пытался в воспоминаниях о наиболее запомнившихся ему современниках показать духовную атмосферу того удивительного времени, которое дало созвездие ярких талантов во всех сферах социальной и духовной жизни» (стр. 43).

Мысль о том, что литературные портреты Горького продолжают, синтезируют в себе традиции Герцена и Короленко, высказывают порой и другие исследователи. Она интересна, но, думается, нуждается в основательных доказательствах. Пока же она скорее просто декларируется исследователями, нежели обстоятельно аргументируется, и, как представляется, выглядит не очень убедительно: уж слишком они разные — «Былое и думы» Герцена, воспоминания Короленко и та часть мемуаров Горького, которую мы называем литературными портретами.

В самом деле, что общего между «мемуарной эпопеей» Герцена, как исследователи характеризуют порой «Былое и думы»,[35] и горьковскими портретами? В строго жанровом отношении это, вне всяких сомнений, произведения очень разные, хотя они, как то справедливо отмечают исследователи, и имеют определенные точки соприкосновения. И не приведет ли такое — во многом совершенно искусственное — «подтягивание» Горького к Герцену к прямо противоположному результату — размыванию и без того весьма трудно уловимых «границ» литературного портрета как особого жанра мемуарной прозы?

Наконец, следует заметить, что к решению столь сложного вопроса исследователи порой подходят, так сказать, не с того конца, искусственно вычленяя из «Былого и дум» воссозданные там Герценом портреты современников, которые и рассматривают затем как собственно литературные портреты. В известной мере, как мы уже видели, отчасти склонен делать это и В. Барахов, хотя сам же он подчеркивает, что эти портреты «составляют неотъемлемый элемент сложной многоплановой композиции „Былого и дум“, образуя вместе с другими ее компонентами неделимое целое» (стр. 32). А коль скоро так, то совершенно очевидно, что подобное расщепление «неделимого целого» способно лишь еще более запутать, но отнюдь не прояснить рассматриваемый вопрос.

Гораздо более перспективными представляются другие наблюдения В. Барахова — над проблемой циклизации горьковских портретов. Несомненный интерес вызывают здесь, в частности, размышления автора о том, что «в послеоктябрьский период галерея созданных Горьким портретов оформляется в мемуарно-автобиографический цикл с двумя центральными образами — В. И. Ленина и Л. Н. Толстого» (стр. 45). Гигантские фигуры Ленина и Толстого, подчеркивает исследова-

[35] См., например: Лидия Гинзбург. О психологической прозе. «Советский писатель», Л., 1971, стр. 254.

lib.pushkinskijdom.ru

тель, «определяли для Горького интеллектуальную высоту и исторические масштабы эпохи», «в каждом из них с наибольшей яркостью и полнотой отразились главные исторические процессы, характерные для времени Горького», поэтому «В. И. Ленин и Л. Н. Толстой были для художника не только гениями, но и двумя полюсами притяжения самых разнородных идейно-политических и социально-философских сил, которые определяли „лицо“ его эпохи. Если образы Н. Е. Каронина-Петропавловского, А. П. Чехова, В. Г. Короленко, Л. Н. Андреева как бы с разных сторон освещали сложность, многоликость Л. Н. Толстого, то образы Л. Б. Красина, Н. Е. Вилонова, Камо, И. И. Скворцова-Степанова были обращены к В. И. Ленину как наиболее целостному воплощению нравственного идеала человека новой эпохи» (стр. 44—45).

Сама мысль о наличии в мемуарах Горького таких своеобразных «центров притяжения» очень интересна, хотя, думается, некоторые неясности в этой связи здесь все же остались. Вполне ли правильно мы поступим, выделив, как то предлагает В. Барахов, лишь два таких «центра». Ведь, как известно, некоторые литературные портреты («А. А. Блок», «Сергей Есенин» и др.) явно не подходят под предложенную «классификацию», и исследователь, к сожалению, ничего не говорит о том, как быть с ними, куда их отнести.

Замечание В. Барахова о том, что горьковские воспоминания «можно рассматривать и как своеобразное продолжение автобиографической трилогии писателя, так как они повествуют о последующих этапах его удивительной жизни, о многообразии его контактов с революционерами, с прогрессивными деятелями литературы, искусства и науки начала XX столетия» (стр. 42—43), как представляется, подсказывает более верный путь решения рассматриваемого вопроса. К сожалению, исследователь в данном случае оказался предельно кратким; никак, по сути дела, не развив этот тезис, он лишь вскользь (не в основном тексте даже, а в примечании!) упомянул о том, что, «как известно, Горький предполагал написать четвертую часть автобиографической трилогии под названием „Среди интеллигенции“, куда он намеревался включить воспоминания о В. Г. Короленко» (стр. 43), и совсем не упомянул о том, что, например, очерк «Савва Морозов» поначалу тоже входил в книгу «Мои университеты» (Горький снял его уже в корректуре).[36] Между тем эти факты заслуживают пристального внимания: хотя Горький и не продолжил автобиографическую трилогию, но нельзя забывать о том, что одновременно с ее замыслом (о нем он сообщал в одном из писем к Е. П. Пешковой в конце января 1922 года) у него возникла мысль на основе своего дневника написать книгу «Заметки из дневника. Воспоминания», которая и была создана в 1922—1923 годах.

Вероятно, такое совпадение — не простая случайность. И, думается, внимательное изучение книги «Заметки из дневника. Воспоминания» способно пролить некоторый свет и на многие другие вопросы, так или иначе связанные с выявлением жанровой специфики горьковских литературных портретов (хотя, разумеется, сама по себе эта книга и не является таким «портретом»).

Исследователи давно уже обратились к детальному изучению этой, как ее однажды назвал сам писатель, «книги о русских людях, какими они были». Еще в конце 50-х годов о ней появилось несколько интересных работ, авторы которых (Г. Москвичева, З. Запорожец, Я. Колбовский, Е. Тагер и др.) более или менее подробно говорили об автобиографическом характере составляющих книгу очерков, о художественных особенностях их и мастерстве писателя в изображении быта различных слоев общества, в создании портретных характеристик, глубоко психологических, отмечали проявившуюся здесь определенную противоречивость отдельных высказываний Горького и т. д. В основном такой же — сугубо историко-литературный — характер имеют и аналогичные работы 60-х годов, анализирующие стилевые приемы и портретные характеристики в очерках книги (Т. Марахова, Я. Колбовский), их социально-бытовую проблематику и жанровое разнообразие (Т. Марахова, М. Салиев и др.) и т. д. Все эти вопросы, бесспорно, очень важны, но для нас в данном случае гораздо более существенное значение имеет тот, который лишь вскользь был затронут в интересной статье Т. Мараховой «Мастерство Горького-мемуариста в цикле „Заметки из дневника. Воспоминания“ (1922—1924)»,[37] а затем, спустя десятилетие, несколько подробнее освещен в монографии А. Овчаренко «М. Горький и литературные искания XX столетия»,[38] — о структуре (композиции) этой книги, мозаичность которой тем более поразительна, что Горький, неизменно подчеркивавший, что это именно книга, «неделимое целое», а не просто сборник разных, хотя и близких по тематике и проблематике произведений, придавал особое значение ее цельности, во имя достижения которой он даже не включил в нее целый ряд уже имевшихся у него к тому времени мемуарных очерков

[36] См.: М. Горький в эпоху революции 1905—1907 годов. Материалы, воспоминания, исследования. Изд. АН СССР, М., 1957, стр. 35—36.

[37] В кн.: Статьи об А. М. Горьком и литературе XX века. Памяти А. Н. Свободина. Горький, 1961, стр. 36—66.

[38] А. Овчаренко. М. Горький и литературные искания XX столетия. «Советский писатель», М., 1971, стр. 51—66.

lib.pushkinskijdom.ru

(о Н. Михайловском, А. Панове, Ф. Афанасьеве, адвокате Ланине, С. Морозове, Г. Гапоне и др.), хотя они, казалось бы, имели самое непосредственное отношение к теме книги.

Книга, однако, характеризуется не только «мозаичностью, отсутствием фабулы, прочерченного сюжета, раскованностью формы, причудливостью композиции, игнорированием хронологической последовательности при описании событий, свободным движением от настоящего времени к прошлому, возвращением к настоящему и от него вновь к прошлому... — подчеркивает в этой связи А. Овчаренко. — Почти не улавливаются и мотивы, по которым именно в такой, а не в другой последовательности в книге размещаются наброски, часто ни тематически, ни художественно не связанные между собой». И тем не менее детальный анализ позволяет обнаружить те внутренние «пружины», которые «организуют» все повествование, накрепко связывают, словно цементируя, находящийся в поле зрения писателя материал. Это «глубинное содержание», отмечает исследователь, «выражается прежде всего в возникающем перед нами необычайно сложном, многогранном образе России, русского народа...» Тогда находят свое объяснение и те поразительные особенности книги, о которых говорилось выше: «Горький как будто сознательно отказывается от последовательно-хронологического повествования о том хаосе, в который погружалась Россия, начиная с конца прошлого столетия: не сегодня, и не вчера, и не таким-то только событием все это началось. Жанр циклизованных заметок, набросков, воспоминаний, очерков, по его мнению, лучше передает пестроту, суматоху, охватывавшую страну, разнокалиберность, угловатость закрутившихся в ней людей. Все и всюду — в недовольстве, в углах, в исканиях, в разброде, в шатаниях».[39]

Вероятно, книга «Заметки из дневника. Воспоминания» является опытом Горького по созданию мемуарного (в своей основе) произведения большой формы — опытом, который нельзя не учитывать, решая вопрос о традициях и новаторстве в горьковской мемуаристике. И, думается, некоторая слабость теоретических позиций В. Барахова, который едва ли не наиболее обстоятельно остановился на проблемах жанровой специфики литературного портрета в творчестве Горького, не в последнюю очередь объясняется тем, что исследователь решает их подчас на несколько ограниченном материале, оставляя при этом в стороне и интересный опыт Горького по созданию книги «Заметки из дневника. Воспоминания».

4

Из вышесказанного ясно, что дальнейшее изучение жанровой специфики литературного портрета — одна из первоочередных задач, стоящих перед исследователями. Требуют пристального внимания и некоторые другие вопросы.

Нельзя, например, сказать, что мемуары Горького изучаются слишком изолированно, вне какой-либо связи с аналогичными материалами других писателей, современников Горького: не только в книге В. Барахова, но и во многих других работах можно найти немало подобных сопоставлений. Примечательно, однако, что сопоставления эти имеют, как правило, слишком частный характер (анализируя, к примеру, очерк «А. П. Чехов», исследователи обращаются к воспоминаниям Бунина, Куприна и других писателей о Чехове). Подобные наблюдения, разумеется, необходимы, но столь же необходимы здесь и более общие исследования, которых пока что, можно сказать, нет вовсе. Более того: в последнее время появились работы о жанре мемуаров в советской литературе первых лет революции и 20-х годов,[40] и хотя авторы их и не забыли о Горьком, но его литературные портреты и мемуарные наброски не заняли здесь подобающего им места.

Не стал еще, по существу, предметом самостоятельного изучения и такой немаловажный вопрос, как традиции горьковской мемуаристики в творчестве советских писателей. Затрагивался он, как мы видели, неоднократно, но только «затрагивался», т. е. освещался попутно, вскользь, наряду со многими другими вопросами: специальных работ о нем, если не считать статьи А. Комарова «Мемуарные традиции Максима Горького в советской таджикской литературе», опубликованной на таджикском языке в сборнике «Вопросы таджикской филологии» (Душанбе, 1967, стр. 87—94), кажется, до сих пор нет. Наибольшее, пожалуй, внимание уделено ему в заключительных разделах книг В. Гречнева и В. Барахова, но и эти исследования далеко не решают всех проблем в этой связи.

---

[39] Там же, стр. 51, 52, 54.

[40] См., например: Н. В. Николаев. Из истории русских литературных мемуаров первых лет Октября (1917—1920 гг.). В кн.: Вопросы русской литературы, вып. 1 (4). Изд. Львовского университета, 1967, стр. 41—46; Т. А. Марахова. 1) Жанровое своеобразие мемуаристики первого десятилетия Советской власти (1917—1930). «Ученые записки Горьковского пединститута», вып. 123, 1970, стр. 121—125; 2) События и человек в мемуарах первого десятилетия Советской власти. «Ученые записки Горьковского пединститута», вып. 129, 1972, стр. 51—56.

lib.pushkinskijdom.ru

Не менее важно обратить внимание и на еще один аспект, хотя и находящийся в поле зрения исследователей, но привлекающий пока что явно недостаточное к себе внимание.

Анализируя мемуарный очерк «Писатель» (1911), посвященный Н. Каронину-Петропавловскому, К. Д. Муратова пришла к очень важному выводу, что уже этот — один из самых ранних — литературных портретов Горького, представляя «несомненную ценность в раскрытии духовного облика Каронина», в то же время «органически включался в острую литературную борьбу своего времени».[41] Думается, что с еще большим основанием можно сказать это о других (созданных в последующие годы) литературных портретах Горького, иные из которых самым активным образом включались не только в собственно литературную, но и в идейно-эстетическую борьбу 10—20-х годов. Между тем этот (один из важнейших) аспект в имеющихся работах затрагивается крайне редко и освещается далеко не в полной мере. Даже в монографии В. Барахова, одно из основных, проходящих практически через всю работу положений которой — «в каждом из литературных портретов отчетливо ощущается авторская концепция воссоздаваемого образа, организующая повествование в нечто целостное. Автор необычайно активен как в отборе наблюдений, так и в их освещении и компоновке...» (стр. 151), — казалось бы, выдвигает на первый план именно этот аспект, он хотя порой и затрагивается (в главе «Толстой — это целый мир», например), но лишь частично и, как правило, в «чисто литературном» плане. При этом, естественно, «за бортом» исследования остается сложнейшая и острейшая идейно-эстетическая полемика, нередко сопровождавшая тот или иной горьковский портрет с момента появления его в печати на протяжении многих лет.

Сказанное, к сожалению, во многом относится и к наиболее изученному мемуарному очерку писателя — «В. И. Ленин», уже публикация первого варианта которого в журнале «Русский современник» (1924, № 1) вызвала гневную отповедь со стороны, например, Г. Лелевича, в ту пору одного из деятельных участников троцкистской оппозиции, опубликовавшего свой «разнос» в журнале «Большевик» (1924, № 5—6). Не заставил себя долго ждать и сам Троцкий, изрыгнувший целую гору истерической ругани в напечатанной в августе 1924 года в «Правде» статье «Верное и фальшивое о Ленине», вызвавшей глубокое возмущение писателя. «Суждения Льва Троцкого по поводу моих воспоминаний о Ленине написаны хамовато по моему адресу и с неожиданным для меня цинизмом демагога, — тогда же отмечал Горький. — Не помню случая, чтобы Троцкий писал так нарочито грубо и так явно — тоже как будто нарочно — не умно. А — главное: не понимаю скрытую цель статьи». Живший тогда за границей и не вполне, вероятно, ощущавший весь драматизм внутриполитической жизни страны того времени, Горький, видимо, не совсем ясно понимал причины подобного «хамства», но тем не менее он очень верно уловил и отметил здесь самое главное, подчеркнув, что «Троцкий — наиболее чужой человек русскому народу и русской истории».[42]

Очерк Горького появился в самый разгар начавшейся еще в конце 1923 года новой яростной атаки Троцкого на партию. Используя тяжелую болезнь В. И. Ленина и серьезные экономические трудности в стране, этот «кандидат в бонапарты» стремился тогда, как то уже достаточно убедительно показано исследователями,[43] захватить руководство партией и страной в целом. О невиданных до тех пор масштабах этой новой антипартийной кампании свидетельствует хотя бы то, что довольно быстро она привела к совершенно чудовищным по своим результатам последствиям — к тому, что не только отдельных лиц (главным образом писателей, пишущих о деревне), но и весь Центральный Комитет партии деятели оппозиции стали оголтело обвинять уже не просто в так называемом «крестьянском уклоне» (подобные вздорные обвинения против В. И. Ленина и других членов ЦК РКП(б), уделявших очень большое внимание «смычке» города и деревни, как и вообще крестьянскому вопросу, от правильного решения которого зависела дальнейшая судьба революции, неоднократно выдвигались и прежде), но ни больше, ни меньше как... в «кулацком уклоне».[44] И не удивительно, что, едва увидев свет,

---

[41] К. Д. Муратова. М. Горький на Капри. 1911—1913, стр. 73.

[42] Опубликовано И. С. Черноуцаном в статье «Завещано Лениным. (Ленинские традиции партийного руководства искусством и методология художественной критики)» («Вопросы литературы», 1975, № 1, стр. 27); см. также в кн.: Литература и современность, сб. 14. Статьи о литературе 1974—1975 годов. Изд. «Художественная литература», М., 1976, стр. 35. Ср.: М. Козьмин. Горький был ему ближе. «Москва», 1975, № 3, стр. 212.

[43] См., например: А. Г. Титов. Борьба партии с троцкизмом в годы строительства социализма в СССР. Политиздат, М., 1975, стр. 37—48.

[44] Замечу кстати, что если по отношению к ЦК партии это чудовищное обвинение просуществовало сравнительно недолго — полная несостоятельность его была вскрыта уже в декабре 1925 года в выступлениях многих делегатов XIV съезда ВКП(б) (М. И. Калинина, К. Е. Ворошилова, А. И. Микояна и др.), то за литераторами, к сожалению, ярлык «кулацких писателей» сохранялся в тече-

lib.pushkinskijdom.ru

очерк Горького подвергся злобным нападкам со стороны прежде всего троцкистов, не случайно опубликовавших свои пасквили на страницах центральных партийных изданий («Правда», «Большевик»): он бил им не в бровь, а прямо в глаз, ибо воссозданный могучим художническим талантом Горького образ Владимира Ильича — величайшего революционера и гуманиста — прямо противостоял гегемонистским устремлениям оппозиционеров, основательно подрывал и без того шаткую почву под ними.

Даже и по этим немногим фактам хорошо видно, сколь сложной подчас оказывалась судьба литературных портретов Горького и сколь порой большую роль суждено было сыграть даже их первым вариантам, во многом еще несовершенным и не лишенным отдельных ошибочных положений (были они, как известно, и в первом варианте очерка о В. И. Ленине). И тем более досадно, что исследователи все еще крайне редко и слишком робко обращаются к рассмотрению подобных вопросов.

Общим местом исследований о мемуарах Горького давно уже стало утверждение, что, как пишет, например, В. Барахов, «образ времени, эпохи в них неотделим от образа автора, от его духовных исканий, от волнующих его сложных и мучительных проблем века» (стр. 42). Далеко не всегда, однако, эти искания Горького, его поиски решения «сложных и мучительных проблем века», нашедшие прекрасное отражение и в литературных портретах писателя, привлекают к себе внимание исследователей. В особенности это относится к тем случаям, когда мы имеем дело с крайне противоречивыми и даже подчас просто ошибочными взглядами великого пролетарского писателя.

В очерке «В. И. Ленин» Горький отмечал, что наиболее напряженно размышлял он о «разуме масс вообще, разуме крестьянской массы в особенности», в который он плохо верил. Там же, в очерке о Владимире Ильиче, писатель самокритично рассказывал и о своих политических ошибках, выразившихся прежде всего в его неправильном отношении к крестьянству в период революции,[45] о той суровой критике, которой В. И. Ленин подверг тогда эти его взгляды.

Казалось бы, вопрос этот тем самым полностью исчерпан: Горький сам рассказал о своих заблуждениях, и достаточно поэтому лишь дать отсылку на соответствующие страницы очерка и следовать дальше. Именно так порой и поступают исследователи (в том числе, к сожалению, и В. Барахов — см. стр. 107). Между тем вопрос об отношении Горького к крестьянству, к «мужику» гораздо сложнее, чем может показаться на первый взгляд. Весьма наглядным тому подтверждением являются и мемуары писателя, в этом плане почти не проанализированные.

«Проблема „мужика“, — справедливо замечает В. Барахов, — остро интересовала Горького в период завершения его работы над образом Толстого» (стр. 106). Трудно, однако, согласиться с тем, как здесь, да и в других работах, интерпретируются некоторые горьковские комментарии отдельных высказываний Толстого. Только ли, например, протест против так называемого «мужиковства» Толстого «заставил» Горького на слишком частые, по его мнению, разговоры Толстого о «мужике» заметить: «Может быть, мужик для него просто — дурной запах, он всегда чувствует его и поневоле должен говорить о нем» (т. 14, стр. 267), — равно как, в связи со сказанными ему однажды Л. Толстым словами: «Я больше вас мужик и лучше чувствую по-мужицки», — воскликнуть: «О, господи! Не надо ему хвастать этим, не надо!» (т. 14, стр. 270)? Не забывают ли при этом исследователи известных по воспоминаниям самого Горького удивительно точных и емких слов Владимира Ильича о Толстом: «Какая глыба, а? Какой матерый человечище! Вот это, батенька, художник... И — знаете, что еще изумительно? До этого графа подлинного мужика в литературе не было» (т. 17, стр. 39). Как видим, в устах В. И. Ленина «подлинный мужик» — высокая похвала художнику, но никак не осуждение его «мужиковства».

Здесь, разумеется, не место рассматривать большой и очень сложный комплекс проблем, так или иначе связанных с отношением Горького к крестьянству, к «мужику», ибо вопрос этот требует самостоятельного исследования.[46] Хотелось бы только подчеркнуть, что без обращения к нему невозможно в полной мере разо-

---

ние очень многих лет (как известно, долгое время в «кулацких поэтах» числился и Сергей Есенин). И если сегодня мудрено встретить подобное определение по отношению, скажем, к Павлу Васильеву и тем более Михаилу Шолохову (как известно, подобные случаи имели место в не столь уж отдаленном прошлом), то по отношению к некоторым другим писателям (таким, как Н. Клюев, С. Клычков, П. Орешин, А. Ширяевец и др.) иные исследователи по старинке продолжают употреблять его и поныне.

[45] См.: М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 17, Гослитиздат, М., 1952, стр. 25—26 (далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы).

[46] Принципиально важна в этом отношении возникшая в 1926 году полемика между Воронским и Горьким (см.: А. Воронский. Литературно-критические статьи, стр. 382; Архив А. М. Горького, т. X, кн. 2, стр. 30, 33).

lib.pushkinskijdom.ru

браться во многих сложных высказываниях и размышлениях Горького, в его оценках тех или иных писателей и их творчества. Быть может, с наибольшей очевидностью свидетельствуют об этом исследования об очерке «Сергей Есенин», во многом упрощенно рассматривающие его.

Таким образом, совершенно очевидно, что, несмотря на уже достигнутые в деле изучения литературных портретов Горького несомненные успехи, многое и многое здесь еще только предстоит сделать, планомерно осваивая, расширяя и углубляя результаты уже выполненных ранее разысканий и наблюдений. Но нельзя при этом поддаваться искушению так или иначе «выправить» Горького: писатель, чей могучий талант художника по достоинству оценил еще В. И. Ленин, бескомпромиссно, как известно, и критиковавший Горького, не нуждается, конечно, в снисходительном замалчивании некоторых его противоречивых или даже в чем-то ошибочных высказываний и мнений, к чему, судя по всему, призывает С. Можнягун, возражая в статье «Издание с изъянами. Несколько замечаний в связи с выходом XII тома Архива А. М. Горького» против того, что в этом томе опубликованы некоторые «случайные», субъективные заметки и наброски писателя, которые подчас находятся «в прямом противоречии со всем тем, что А. М. Горький всегда говорил и писал».[47]. Не слишком ли, однако, опасный «критерий» предлагает тем самым автор для решения вопроса о том, «подлежит» или «не подлежит» публикации тот или иной материал? [48]

Таким образом, в течение послевоенного тридцатилетия в рамках горьковедения зародилось и постепенно окрепло совершенно особое направление, связанное с изучением мемуарной прозы писателя, его блистательных литературных портретов. Коллективными усилиями исследователей многие вопросы здесь уже получили более или менее полное освещение, и нет сомнений в том, что уже в недалеком будущем обретут должную ясность и те из них, относительно которых мнения исследователей пока что расходятся.

В. А. КОВАЛЕВ

КАКИМИ БЫТЬ ВУЗОВСКИМ СБОРНИКАМ? *

Хочу поделиться размышлениями по поводу недавно вышедших литературоведческих сборников, подготовленных периферийными учебными заведениями — Саратовским и Самаркандским университетами, Карачаевским педагогическим институтом (издание Ставропольского пединститута).

Все три сборника — проблемные, с четко очерченной тематикой. В недавнем прошлом обычно выходили сборники, пестрые по составу, не имеющие ясного читательского адреса, в подлинном смысле сборники, т. е. случайные собрания разнотемных и разнохарактерных статей, сообщений, этюдов, эссе, материалов, относящихся ко всем эпохам и даже к различным национальным литературам.

Научные коллективы литературоведческих кафедр теперь стремятся к созданию цельных сборников, к их проблемно-тематической определенности. Это — дело не новое, но получило оно еще отнюдь не повсеместное развитие.

Между тем создание целостных проблемных сборников — один из путей сплочения и роста периферийных научных коллективов, серьезного повышения их роли и авторитета в науке о литературе. При создании подобных сборников к решению какой-либо общей большой и сложной проблемы привлекается весь коллектив

---

[47] «Книжное обозрение», 1969, № 36, 5 сентября, стр. 11.

[48] Другое дело, что подобные публикации требуют обстоятельного, отнюдь не формального комментария. Но ведь и сам С. Можнягун отмечает, что почти треть тома — 124 страницы — занимает именно комментарий, и если некоторые записи (о Маяковском, например) остались все же без комментариев (которые, думается, в данном конкретном случае вообще не нужны, ибо тема «Горький — Маяковский» отнюдь не является «белым пятном», ей посвящено уже немало специальных исследований), то причина этого, вероятно, в том, что очень многие и многие материалы тома нуждались в комментариях в гораздо большей мере, нежели эти записи.

* Проблемы развития советской литературы. Межвузовский научный сборник, вып. 2 (6). Изд. Саратовского университета, 1975, 247 стр.; Проблемы поэтики, т. 3. Самарканд, 1976, 160 стр. («Труды Самаркандского государственного университета им. А. Навои», новая серия, вып. 258); Проблемы функционального изучения литературы. Классическая литература и современность. Ставрополь, 1975, 141 стр.

lib.pushkinskijdom.ru

литературоведов данного учебного заведения, что помогает сближению и взаимообогащению филологов различных профилей и специальностей. Ведь обычно каждый преподаватель вуза среднего масштаба работает преимущественно в своей узкой области, отъединенный от коллег: специалист по современной литературе не очень вникает в работу преподавателя классической литературы, фольклорист и «древник» изолированы от преподавателей новой и новейшей литературы, «западник» вообще работает «по индивидуальному плану». Их сотрудничество в сборниках носит обычно внешний характер: разнородные статьи выходят под одним переплетом. Каждый преподаватель «варится в собственном соку», работы каждого серьезно не «испытываются» в обсуждениях и спорах специалистов, досконально и хорошо знающих ту область литературоведения, к которой относится обсуждаемая статья.

Но создание проблемных сборников не следует «подстегивать»: пусть их возникновение носит естественный характер. Научный коллектив не должен спешить с выбором проблемы, то ли по признаку ее важности и актуальности, или же потому, что она «модна» (к сожалению, начало моды порою проникает и в литературоведение: то вдруг замелькают термины «модель», «уровень», «амбивалентность» и т. п., то пойдет полоса наложения на явления искусства непременных аспектов «карнавальности», «хорового начала», «семантических полей» и т. д.). Проблема может быть важной и актуальной, да серьезного интереса к ней нет и возможностей ее незамедлительного глубокого исследования также не имеется. К разработке той или иной проблемы коллектив обычно подходит постепенно, готовится не спеша, во всеоружии знаний в интересующей области и после некоторых «опытных» научных разработок и обсуждений.

Отрадно видеть, что у нас уже есть несколько устойчивых научных объединений на периферии, избравших собственную специализацию, отличающихся не только «лица необщим выраженьем» — сосредоточенностью на проблеме или той или иной области филологии, но и своим подходом к их разработке, своей характерной исследовательской манерой. Будем надеяться, что, развиваясь и укрепляясь в дальнейшем, они станут научными центрами по разработке различных проблем, генераторами исследовательских идей, инициаторами научного поиска по всему фронту литературоведения, организаторами конференций и специальных серийных изданий. Последовательность в работе, многолетняя нацеленность проблематики, углубление и усложнение творческих задач постепенно приведут к большим научным достижениям.

Конечно, не во всех вузах могут сформироваться такие центры и ячейки — просто не хватит своих сил. Перспективными могут стать специализированные сборники, создаваемые несколькими вузами, необязательно соседними, а то и издания зональные — по советской литературе, по зарубежным литературам, по русской классической литературе, фольклору, поэтике, методологическим вопросам и т. д., а также по крупным творческим индивидуальностям. Такого рода специализация сделает периферийные издания более целенаправленными, весомыми, авторитетными.

У читателя может возникнуть вопрос: а как же быть с индивидуальными, давно облюбованными темами отдельных преподавателей? Отказаться от них во имя общих связующих тем? Целиком подчинить их общим задачам научного коллектива? Думается, что никакого ущерба индивидуальной творческой активности установка на создание целостных сборников не нанесет. Индивидуальные замыслы приобретут даже бóльшую разносторонность и будут углублены теоретически. Совместная работа над единой темой обогатит каждого участника новым творческим опытом, откроет новые горизонты. Не пострадает и деятельность отдельных литературоведческих кафедр университета или института, объединяющих свои силы для достижения больших исследовательских целей, для комплексной разработки филологических проблем.

Рецензируемые сборники весьма показательны: в них выражаются плодотворные тенденции в современной научной деятельности вузов.

Саратовский сборник называется «Проблемы развития советской литературы» (выпуск шестой) — название не очень удачное. «Развитие литературы» — слишком общее, отвлеченное понятие. Очевидно, им обозначается литературный процесс, движение литературы, становление, рост литературы, пути и формы художественного прогресса, этапы исторического развития, т. е. слишком много, неопределенно много. Уж лучше бы оставить простейшее название «Вопросы советской литературы»! Тем более что названию сборника не вполне соответствует его содержание: в него включены и статьи о Луначарском, и статьи о советских прозаиках, и этюды о критике.

Но сборник обретает известную целостность благодаря тому, что в большинстве статей речь идет о Луначарском. Это, в сущности, коллективное исследование о Луначарском — критике, деятеле искусства, одном из организаторов строительства новой, социалистической культуры. Так его и можно было бы назвать, например «Исследования о Луначарском» или «Луначарский и развитие (здесь это слово

lib.pushkinskijdom.ru

подойдет! — *В. К.*) советской литературы 20-х годов». Это удобно для читателя, для библиографа.

Общий научный уровень сборника высок. Это обеспечено просмотром и редактированием сборника таким известным знатоком наследия Луначарского, как П. А. Бугаенко.

Как видно из оглавления, книга составлена не только из статей саратовцев. В ней представлены исследователи из Одессы, Курска и других городов. На титуле так и указано — «Межвузовский научный сборник». Путь, избранный инициативными саратовцами, весьма многообещающ для специализации вузовских научных филологических изданий.

Сделаю несколько конкретных замечаний по статьям сборника.

П. А. Бугаенко в статье «Луначарский и современность» обоснованно подчеркивает актуальность наследия критика. Он усматривает известную недооценку этой актуальности в некоторых работах последних лет. Но я думаю, что следует указать и на факты иного характера. Так, об актуальности литературоведческих суждений критика говорил автор настоящих строк еще в 1963 году (на страницах «Русской литературы»); он же в 1973 году в другой статье остановился на суждениях критика, важных для понимания типологии социалистического реализма. Отмечу также, что на международном симпозиуме в Брно (1973 год) и на конференции в Пушкинском доме (1975 год) было широко освещено значение наследия Луначарского для современности.

Вузовские сборники порою оказываются неровными по научному уровню и качеству. Не избежал этого недостатка саратовский сборник: в него включена довольно поверхностная статья «Л. Леонов и М. Шолохов о литературной критике» Л. Чепурновой. Стилистически и формулировочно неряшливо написана статья «Критика начала 30-х годов о поэзии В. Маяковского» Н. Васильевой (автор, например, пишет: Маяковскому «посвящено немало страниц литературной критики»; «внимание советской литературы сосредоточено на переустройстве действительности» и т. п.). Вопрос о качестве публикаций нельзя упускать из виду. Следует преодолевать «провинциальность» литературного оформления, строже подходить к отбору присылаемых статей.

Самаркандский сборник имеет наименование «Труды» и подзаголовок «Проблемы поэтики, т. 3». Получается уже серийное издание (2-й том вышел в 1973 году), и это хорошо: коллективы литературоведческих кафедр Самаркандского университета давно уже размышляют над проблемами поэтики, значит, можно ожидать каких-то обобщающих работ, попыток проложить новые пути исследования художественной формы — структуры, образов, сюжета, композиции, стиля, языка произведений.

Как и в саратовском сборнике, здесь есть статьи, выходящие за рамки основной темы (о «поэзии познания» у Брюсова); включены в сборник и несколько рецензий на сборники статей литературоведов и писателей, так что книга по структуре отчасти напоминает журнал. Но большая часть статей отвечает названию сборника: есть тут статьи о своеобразии научного и художественного в научной фантастике, о композиции отдельных рассказов и романов, о романтическом элементе в современной прозе, о стиле современных поэтов. Открывается книга статьей Э. Магазаника «Парадоксальная поэтика шедевров», претендующей на известные обобщения.

Однако в сравнении с саратовским сборником бросается в глаза случайность в подборе статей, пестрота содержания книги. Каждый говорит свое, общего «хора», своей коллективной «мелодии» в научном разговоре не получается. Многие статьи имеют сугубо частный характер, эмпиричны. Если саратовцы дали по основной теме такие проблемные, широкого охвата статьи, как «Луначарский, революция, театр», «Луначарский — пропагандист ленинской эстетики», «Луначарский о романе М. Горького „Жизнь Клима Самгина“», «Полемическое мастерство Луначарского-критика», то самаркандцы увлеклись частными темами: структура рассказа И. Бунина «Кавказ», о «прологе» к «Возмездию» А. Блока, о поэтике раннего А. Вознесенского, об «автологическом» образе у А. Твардовского... Сборник рассыпается на частности. Нет крупной обобщающей мысли. Статьи не пронизаны единым стремлением к разработке каких-то важных, с точки зрения участников сборника, вопросов поэтики. У читателя все же остается впечатление о книге как собрании случайных статей, этюдов и рецензий, хотя и на одну тему. Собрали, что смогли, да и издали отдельной книгой. Конечно, и такие издания возможны и в общем полезны в вузовской практике...

Несколько замечаний по отдельным статьям.

Статья Е. Магазанника о «поэтическом строе» (?) рассказа И. Бунина «Кавказ» явно не попала под редакторский карандаш, который наверняка рассек бы на части некоторые многострочные предложения (и тем самым сделал бы их более ясными по смыслу), а также приблизил бы авторскую речь к нормам литературного языка (избавив текст от таких оборотов, как «муж активно нелюбим ею» «истинная и последняя сущность» характеров и др.).

lib.pushkinskijdom.ru

В статье А. Геворкяна говорится о «романтическом начале» в современной прозе Средней Азии и Казахстана, но ни один из употребляемых с эпитетом «романтический» терминов («стиль», «струя», «начало», «способ отражения действительности», «стилистика», «форма»), как и понятие «реалистическая романтика», толком не разъясняется. Статья приобрела характер беглого обзора произведений, с указанием на присутствующий в них романтический «элемент».

В. Благонравов в своей статье «К поэтике (О поэтике? — *В. К.*) раннего Вознесенского» ставит своей задачей прояснить «принципы организации лирического образа». Что бы это значило — «организация образа»?

Следует отметить некоторые мелочи. Видимо, для придания названиям статей, с одной стороны, большего оттенка «научности», с другой — для подчеркивания «свободной композиции» авторы широко воспользовались возможностью начинать их предлогом «к»: «К постановке вопроса...», «К поэтике...», «К вопросу о...», «К проблеме...».

Некоторые авторы спешат заинтересовать читателя своей личностью. Так, П. Майданюк, заканчивая статью о романе «Судьба» П. Проскурина, обещает в дальнейшем выйти «за пределы художественной территории» проскуринского романа; Э. Магазаник, выражая надежду, что будет же наконец создана «теория диалектического парадоксализма всякого истинного художества», скромно добавляет: «Может быть, ей пригодятся тогда (как знать!) и эти заметки» (стр. 8).

Карачаевский сборник посвящен чрезвычайно важной и становящейся все более актуальной проблеме изучения функционирования литературы — той проблеме, которую в своих последних трудах разносторонне и глубоко освещает М. Б. Храпченко. Единая проблема объединяет все без исключения статьи: это в полном смысле целостный сборник. Кроме двух теоретических работ («Литературное наследие и современная культура» В. Р. Щербины и «Функциональное изучение литературы» Л. П. Егоровой), он включает конкретные «опыты» функционального изучения классической литературы («Кавказский пленник» Пушкина, «Герой нашего времени» Лермонтова, «Кроткая» Достоевского, «Крыжовник» Чехова, сонеты Шекспира). Использован богатый материал, характеризующий восприятие классики читателями. В издательской аннотации сообщается, что в книгу вошли результаты исследований, проводимых «проблемной группой» пединститута в Карачаевске; следовательно, тема будет продолжена в других сборниках, посвященных, можно надеяться, не только литературе прошлых веков, но и советской литературе.

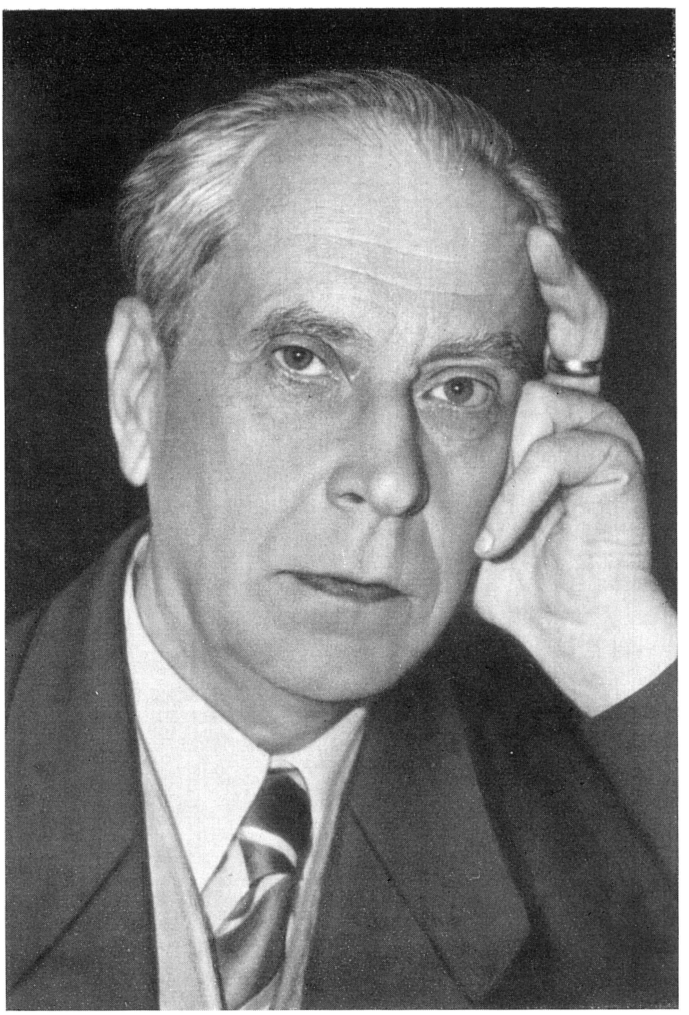
Из материалов сборника мне хотелось особенно выделить статью Л. П. Егоровой, в которой обстоятельно обосновываются теоретические принципы функционального изучения литературы, приемы и способы выяснения современного «читательского варианта» художественных произведений.

Мне представляется, что этот сборник в наибольшей степени выражает плодотворную тенденцию издания периферийных трудов, продуманных с точки зрения проблемно-тематической и композиционной. В нем есть и конкретные материалы, и попытки их обобщения; в нем отразилась целеустремленная работа коллектива. Это пример организованного коллективного научного творчества. Нет сомнений, что эта книга будет замечена и широким кругом читателей, и специалистами — теоретиками и историками литературы.

Этот сборник в большой мере отвечает тому типу сборников, которые очень и очень желательны в дальнейшем. В заключение хочу еще раз подчеркнуть, что я вовсе не призываю к отказу от издания разного рода «Трудов». Пусть они продолжают выходить наряду с изданиями более цельными и целеустремленными.

lib.pushkinskijdom.ru

lib.pushkinskijdom.ru



Академик Дмитрий Сергеевич Лихачев

lib.pushkinskijdom.ru

АКАДЕМИК ДМИТРИЙ СЕРГЕЕВИЧ ЛИХАЧЕВ

(К 70-летию со дня рождения)

В первую и самую тяжелую блокадную зиму 1941—1942 года Д. С. Лихачев вместе с археологом М. А. Тихановой написал книжку «Оборона древнерусских городов», которая вышла в свет в осажденном Ленинграде. Спустя тридцать с лишком лет он так оценил эту свою работу: «...при всей своей наивности в частностях брошюра эта имела для меня большое личное значение. С этого момента мои узкотекстологические занятия древними русскими летописями и историческими повестями приобрели для меня „современное звучание“».[1]

«Современное звучание» — характерная черта всей научной деятельности Д. С. Лихачева. Для него средневековая литература, с ее патриотизмом и высоким гражданским пафосом, — не экзотическая старина, не музейный экспонат, но живая ценность.

«Современное звучание» всякого исследования немыслимо без свободного владения сложным филологическим инструментарием XX века, без досконального знания материала, без продуманной и логически безупречной аргументации. Высокий научный уровень присущ всем работам Д. С. Лихачева, будь то история литературы, текстология или поэтика. Именно это качество определяет неизменный интерес к трудам ученого не только медиевистов-русистов, но и широкого круга читателей.

Вся научная биография Д. С. Лихачева связана с сектором древнерусской литературы Пушкинского дома, которым он заведует с 1954 года. Под его руководством сектор стал ведущим научным центром по изучению русской литературы феодального периода. Д. С. Лихачев — бессменный редактор систематически издающихся «Трудов Отдела древнерусской литературы» (с 1966 по 1976 год вышло 10 книг — тома 22—31), в которых печатаются медиевисты-русисты Советского Союза и зарубежных стран.

Диапазон интересов Д. С. Лихачева — историка литературы чрезвычайно широк. Он занимался практически всеми жанрами средневековой письменности и сумел внести весомый вклад в изучение всех эпох древнерусской литературы.

Исторические предпосылки ее возникновения, ее роль в жизни раннефеодального государства были рассмотрены Д. С. Лихачевым еще в монографии «Возникновение русской литературы» (М.—Л., 1952). Дальнейшую разработку эти проблемы получили в книге «Развитие русской литературы X—XVII веков» (1973), где освещен сложнейший вопрос о переходе от древней русской литературы к новой.

При всей широте историко-литературных интересов Д. С. Лихачева есть произведения и авторы, которые ему особенно дороги. Это «Повесть временных лет», Владимир Мономах, «Слово о полку Игореве», «Моление» Даниила Заточника, «Повесть о разорении Рязани Батыем», «Задонщина», «Повесть о Петре и Февронии», Иван Грозный, «Повесть о Твер-

[1] «Звезда», 1975, № 1, стр. 180.

lib.pushkinskijdom.ru

ском Отроче монастыре», Аввакум, «Повесть о Горе-Злочастии». Этим произведениям и авторам Д. С. Лихачев посвятил отдельные книги и статьи, многие тексты этого круга были впервые изданы им научно. Очерки о перечисленных литературных явлениях, с добавлением «Слова о законе и благодати» митрополита Илариона и «Хождения за три моря» Афанасия Никитина, составили содержание вышедшей в 1975 году книги Д. С. Лихачева «Великое наследие. Классические произведения Древней Руси». Книга эта адресована не только специалистам, но и широкому читателю. Д. С. Лихачев вообще придает большое значение популяризации древнерусской литературы. Блестящий стилист, он умеет в доступной форме писать на сугубо специальные темы. Это редкое дарование в полной мере проявилось в энциклопедическом очерке русской средневековой словесности, который открывает «Изборник» древнерусских текстов в «Библиотеке всемирной литературы» (М., 1969).

Целую отрасль медиевистики составляют работы Д. С. Лихачева по «Слову о полку Игореве». На этом памятнике ученый в той или иной связи останавливался уже в ранних своих публикациях (1945), но специально «Словом» он стал заниматься в 50-х годах. С тех пор эта тема стала для него важнейшей. Д. С. Лихачев исследовал целый ряд проблем, касающихся поэтики памятника, его жанровой природы и текстологии, связей с исторической действительностью и литературным процессом Древней Руси и средневековой Европы. Принципиально важные работы, как общего, так и частного характера, были написаны Д. С. Лихачевым в защиту подлинности и древности «Слова о полку Игореве».

Дмитрий Сергеевич явился инициатором и редактором многих сборников, посвященных «Слову». В 1975 году он возглавил Всесоюзный организационный комитет по проведению 175-летнего юбилея первого издания «Слова о полку Игореве». Конференции, проведенные комитетом, подняли изучение «Слова» на новую ступень.

Важнейшее место в научном творчестве Д. С. Лихачева занимают текстология и источниковедение. Интерес к этим проблемам был связан с тем, что уже в начале своей работы он испытал влияние крупнейшего русского филолога А. А. Шахматова. Обращение молодого ученого к летописанию и к исследованиям А. А. Шахматова имело особое значение. Труды А. А. Шахматова по истории древнерусской письменности были в гораздо меньшей степени восприняты его коллегами-филологами, нежели историками. Д. С. Лихачев подошел к летописям как литературовед и заметил в них многое, на что не обращал внимание А. А. Шахматов. Но, внося многочисленные изменения в построения своего предшественника, Д. С. Лихачев исходил из его филологической методики (комплексное изучение летописных сводов, привлечение всех параллельных текстов, «восхождение» от более поздних к более ранним сводам).

Опыт исследования летописей помог Дмитрию Сергеевичу в создании одной из наиболее важных и весомых его работ — «Текстологии». В этой книге, вышедшей в свет в 1962 году, было осуществлено теоретическое осмысление опыта современной текстологии, и хотя это сделано было главным образом на материале средневековых памятников, выводы ученого весьма важны и для литературы нового времени.

Книга Д. С. Лихачева и его последующие работы по текстологии имеют целью способствовать кристаллизации текстологии как самостоятельной, а не «вспомогательной» науки.

В связи с обсуждением проблем текстологии Дмитрием Сергеевичем были поставлены важнейшие вопросы развития научного знания в целом. Он отмечал, в частности, неоправданность противопоставления «вспомогательных» и «основных» наук. Говоря о том, что предшественники Шахматова, создавая своеобразные «мозаики» из текстов, «подтягивали материал под заранее созданные концепции», Д. С. Лихачев выступал

lib.pushkinskijdom.ru

против такого «потребительства» в текстологии и источниковедении. Он подчеркивал необходимость строить обобщения «исходя непосредственно из источников», отстаивал мысль, что выводы текстологии (как и источниковедения) обязательны для теоретических наук, эмпирической основой которых они служат.

Значение текстологических трудов Д. С. Лихачева трудно переоценить. Рождавшаяся в ходе оживленной археографической деятельности, в первую очередь сектора древнерусской литературы, «Текстология» стала подлинной научной программой для всех исследователей, которые работали под руководством Дмитрия Сергеевича или испытали его благотворное влияние.

Труды по исторической поэтике — одна из блестящих страниц научной деятельности Д. С. Лихачева. В этой области ему удалось сделать принципиальные открытия, в результате которых старинные произведения заговорили на языке, понятном читателю наших дней.

В монографии «Человек в литературе Древней Руси» (1-е изд. — 1958, 2-е — 1970) Д. С. Лихачев обратил внимание на то, что русские историографы от Н. М. Карамзина до В. О. Ключевского сетовали на однообразие характеров древнерусских деятелей вплоть до XVI века. В. О. Ключевский даже высказал мысль о «фамильном типе» московских великих князей, которые якобы «как две капли воды похожи друг на друга». Только с эпохи Грозного, в особенности же со Смутного времени, Россия как бы внезапно выдвигает множество ярких фигур.

Д. С. Лихачев показал, что такой перелом — не перелом в истории, а перелом в эстетике, что дело не в пресловутом «фамильном типе», а в специфике изображения людей в средневековом искусстве. Эту специфику и исследовал Дмитрий Сергеевич, причем он не навязывал жестких схем, а стимулировал новые исследования. Он не «закрывал», а открывал проблему.

Прагматическая медиевистика создала миф о косности средневековой письменности, которая если и развивалась, то лишь количественно, за счет умножения текстов. Д. С. Лихачев развенчал этот миф. Его «Человек в литературе Древней Руси» — это шаг от истории памятников к истории стилей, первая в науке история стилей древнерусского искусства от «монументального историзма» XI—XIII веков до барокко.

Насколько плодотворной может быть работа в этом направлении, показала «Поэтика древнерусской литературы» (1967; 2-е изд. — 1971). В этой книге по-новому поставлен «вечный» вопрос о «национальной замкнутости», «евразийстве» и «европеизации» русской культуры XI—XVII веков. Согласно Д. С. Лихачеву, Русь никогда не боялась «европеизации». В Древней Руси практически не переводили с азиатских языков: восточные сюжеты попадали к нам через западные границы, в европейских редакциях. Следовательно, так называемое «евразийство» древнерусской культуры — лишь декларация, априорное построение.

В «Поэтике» рассматривается также одна из труднейших проблем медиевистики — проблема жанров. Как показал Д. С. Лихачев, вывод о том, что Русь культивировала только письменность и не знала изящной словесности, ошибочен. Несмотря на преобладание внелитературных факторов жанрообразования, жанр выполнял литературную функцию: он определял образ автора, авторский стиль. Писатель как бы приспосабливался к жанру, ибо «соборное» начало, как и в фольклоре, преобладало над индивидуальным.

Своеобразным коррелятом теории жанров явилась созданная Д. С. Лихачевым теория литературного этикета. Этикет слагается из представлений о том, как должны протекать события; как — сообразно своему положению — должен вести себя персонаж; как до́лжно описывать совершающееся. Это — этикет миропорядка, поведения и словесного

lib.pushkinskijdom.ru

оформления. Этикет не равнозначен штампу. Средневековый писатель подчинялся требованиям этикета не потому, что ему было легче использовать готовые формулы, нежели изобретать новые. Дело в том, что средневековье не приветствовало новизну, а читатель не интересовался эффектом неожиданности. Традиционный прием был сигналом, вызывавшим определенный эмоциональный отклик. Этим сигналом художник начинал некую церемонию — радостную или скорбную, но обязательно парадную. К участию в этой церемонии и приглашался читатель, которому было необходимо заранее знать, как она будет развертываться.

Одна из самых глубоких мыслей «Поэтики» — мысль о «борьбе» художественного времени с реальным временем. Эмансипация искусства от реального времени, по мнению Д. С. Лихачева, произошла в последней трети XVII века, когда в Москве появился профессиональный театр с его театральным «настоящим временем», заставлявшим зрителя забывать о том, что перед ним — прошлое.

История литературы, текстология и поэтика в работах Д. С. Лихачева предстают в неразрывном единстве. Крупнейшие достижения во всех этих областях позволили ему приступить к созданию «теоретической истории» древнерусской литературы. Первый и в высшей степени удачный опыт «теоретической истории» — книга Дмитрия Сергеевича «Развитие русской литературы X—XVII веков» (1973).

Научным построениям Д. С. Лихачева присуща своеобразная красота. Вообще в науке есть своя красота, и она сродни красоте искусства: и ученый, и художник предлагают некую загадку, видят то, чего не видели раньше. Красота научных построений поверяется временем. История филологии доказывает, что толкование или разгадка никогда не бывают абсолютными и уточняются каждым новым поколением. Но проблема (или загадка), прежде никем не сформулированная, остается в научном фонде навсегда. Д. С. Лихачев принадлежит к тому типу ученых, которые неустанно выдвигают новые проблемы, пополняют «фонд загадок», приглашая к размышлению над ними.

Л. А. ДМИТРИЕВ, Я. С. ЛУРЬЕ, А. М. ПАНЧЕНКО

lib.pushkinskijdom.ru

ХРОНИКА

КОНФЕРЕНЦИЯ, ПОСВЯЩЕННАЯ XXV СЪЕЗДУ КПСС

24 мая 1976 года в Институте русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР состоялась методологическая конференция на тему «XXV съезд КПСС и задачи советского литературоведения». Во вступительном слове член-корр. АН СССР А. С. Бушмин подчеркнул выдающееся значение для всей советской науки и в том числе для литературоведения идей и положений, выдвинутых в Отчетном докладе ЦК КПСС XXV съезду КПСС и в других материалах съезда. Партия отмечает возрастание культурного фактора в условиях развернутого строительства коммунизма в нашей стране. Все, что говорилось на съезде о необходимости усиления идейно-нравственного воспитания трудящихся, имеет прямое отношение к литературной науке, которая занимается всесторонним исследованием литературы как человековедения и сама способна оказывать активное духовное воздействие на широкие читательские круги, раскрывая величие и привлекательность коммунистических идеалов, запечатленных в художественном творчестве, показывая непреходящую ценность идей мира, гуманизма и социального прогресса, которыми всегда жила передовая литература. На съезде говорилось о важной роли Академии наук СССР как центра теоретической мысли всей страны, который своими фундаментальными трудами должен способствовать научному и культурному развитию социалистического общества. Такие труды, фундаментальные не столько по объему, сколько по своей проблематике, по глубине и основательности освещаемых в них явлений и процессов, призваны создавать и ученые Пушкинского дома.

Указывая на значение теоретических исследований, партия в то же время предостерегает от схоластического теоретизирования, обращая внимание на животворный характер внутренней связи между теорией и практикой. Одним из весьма своевременных и необходимых практических выходов, которые может иметь литературная наука, является ее помощь высшей и средней школе в создании стабильных учебников и методических пособий. Эффективность и качество советского литературоведения, сказал в заключение А. С. Бушмин, определяются новаторским характером наших работ, их идеологической зрелостью и методологическим совершенством, разнообразием жанров научных исследований и актуальностью их проблематики.

К самой решительной борьбе со всеми попытками так или иначе вытравить из литературоведения его собственное духовно-нравственное содержание и лишить его ориентации на раскрытие общественного смысла литературы призвал доктор филолог. наук Г. М. Фридлендер. Об основных итогах нашего развития за прошедшие шестьдесят лет, сформулированных в Отчетном докладе ЦК КПСС XXV съезду партии (создание нового общества, советского образа жизни и нового человека), как критерии верного понимания истории советской литературы говорила в своем выступлении доктор филолог. наук В. В. Тимофеева. На актуальность и жизненную значимость указаний съезда, подчеркивающих необходимость непримиримой борьбы советских людей, и в особенности деятелей науки, со всеми проявлениями буржуазной идеологии, обратил внимание доктор филолог. наук К. И. Ровда. На трех главных задачах советского литературоведения, вытекающих из решений XXV съезда КПСС, остановился доктор филолог. наук Ф. Я. Прийма. Такими задачами оратор считает: самое пристальное и тщательное исследование идейно-нравственной функции литературы и науки о ней, что позволяет нагляднее выявить национальное своеобразие отечественного историко-литературного процесса и отечественного литературоведения; всемерное усиление борьбы с антисоветизмом в буржуазной литературной науке; решительный отпор схоластическому теоретизированию, которое дискредитирует подлинное значение теории и уводит научную мысль от решения наиболее животрепещущих вопросов литературного развития. Доктор филолог. наук П. С. Выходцев говорил об органической связи русского народного творчества с проблемами воспитания, о выдающейся роли народной культуры прошлого для становления и совершенствования социалистической художественной культуры.

Отчетный доклад ЦК партии

lib.pushkinskijdom.ru

XXV съезду, сказал доктор филолог. наук А. И. Павловский, имеет большое значение для советского литературоведения не только в той своей части, где речь идет непосредственно о литературе. Глубокий, диалектический и конкретный анализ положения государства, его экономики и политики побуждает собственно литературоведческую мысль к необходимости столь же всестороннего подхода к литературе, ее изучению. Необходимо, в частности, более внимательно вглядываться в реальное содержание литературы, не всегда еще умеющей давать социально точный анализ действительности. Так, например, известная поверхностность, иллюстративность и бойкая репортажность свойственны сегодня немалому числу очерков. Критика и литературоведение, многое сделавшие за последние годы в изучении литературы, в том числе современного литературного процесса, все же нередко склонны замыкаться в сфере чисто эстетических вопросов. В результате литература порою объясняется самою же литературой. Быть ближе к жизни, не забывать о сохранивших свою актуальность принципах «реальной критики» — вот один из уроков, который мы извлекаем из материалов XXV съезда партии.

Доктор филолог. наук В. В. Бузник подчеркнула, что Отчетный доклад Л. И. Брежнева на XXV съезде КПСС и принятые съездом решения послужат руководством во всей литературоведческой работе. Историкам литературы известны случаи, когда в прошлом отдельные критики и исследователи литературы пользовались партийными документами догматически. Они не столько учитывали общий дух решений партии, постановлений ЦК, сколько выборочно цитировали их для утверждения своих тенденциозных взглядов. К сожалению, и сейчас тоже приходится сталкиваться со статьями подобного рода. Идея эффективности и качества как ведущая идея десятой пятилетки обязывает нас остерегаться формализма и начетничества в любых видах, вести с ними самую упорную и последовательную борьбу.

Конференция в Институте русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР прошла на высоком методологическом уровне. Она несомненно будет способствовать активизации научной мысли всех сотрудников института, сосредоточению их усилий на решении важнейших проблем истории и теории литературы.

А. Н. ИЕЗУИТОВ

XXIV ПУШКИНСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

2—3 июня в Институте русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР состоялась XXIV Пушкинская конференция, посвященная теме «Пушкин и литературно-общественное движение первой трети XIX века». В работе конференции приняли участие пушкинисты Москвы, Ленинграда, Новгорода, Пскова, Киева, Краснодара, Риги, Курска, Тбилиси, Иркутска, Новосибирска, Одессы, Кишинева и ряда других городов.

Открывая конференцию, доктор филолог. наук Н. В. Измайлов отметил актуальность ее тематики, широту и разнообразие программы. Главные усилия современного пушкиноведения, сказал Н. В. Измайлов, направлены на решение обобщающих проблем. Вместе с тем наука постоянно требует разработки новых частных вопросов, не прекращаются поиски новых материалов. В самое последнее время Пушкинский дом обогатился двумя рукописями Пушкина. Одна из них была обнаружена в Государственной Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина хранителем Пушкинского фонда ИРЛИ АН СССР Р. Е. Теребениной. Это листок из лицейской антологии, собранной А. Илличевским, с неизвестным ранее автографом двух стихотворений Пушкина: «Твой и мой» («Бог весть за что философы, питы...») и «Экспромт на Огареву» («В молчаньи пред тобой сижу...»). Второй автограф Пушкина был передан в Пушкинский дом Горьковским государственным музеем А. М. Горького. Это сделанная Пушкиным по памяти запись последних стихов Державина «Река времен» в альбоме Д. А. Остафьева. Собрание пушкинских автографов, которые, согласно постановлению Правительства Союза ССР от 4 марта 1938 года, должны быть сосредоточены в Пушкинском доме, насчитывает теперь 1758 единиц хранения.

XXIV Пушкинская конференция совпала с празднованием 80-летнего юбилея выдающегося деятеля советской науки академика М. П. Алексеева. С докладом «Академик М. П. Алексеев — исследователь творчества Пушкина» выступил доктор филолог. наук Н. В. Измайлов. Основной чертой научного творчества М. П. Алексеева, сказал докладчик, является его *универсализм*: в его понимании филология — это *наука о слове* как необходимой форме человеческой мысли и *наука о литературе* как высшей форме слова, как явлении, свя-

lib.pushkinskijdom.ru

зывающем между собою различные языки и разные народы.

Исходя из убеждения о взаимосвязи всех литератур, М. П. Алексеев в течение всей своей деятельности уделял особое внимание и питал особую любовь к двум русским писателям — Пушкину, за универсализм его творчества, охватившего все важнейшие проблемы, все самые передовые идеи современности, всю русскую действительность и жизнь других эпох и других народов, — и Тургеневу, неутомимому посреднику между русской культурой и культурами других европейских народов.

Над Пушкиным М. П. Алексеев работал и как ученый широкого профиля, и как организатор крупных научно-литературных предприятий, посвященных Пушкину и его эпохе, начиная с трех пушкинских сборников Одесского дома ученых (1925, 1926 и 1927) и кончая председательствованием в Пушкинской комиссии ОЛЯ АН СССР и редактированием издаваемых комиссией «Временников», заслуживших широчайшее признание.

Сделав обзор работ М. П. Алексеева о творчестве Пушкина, начиная с двух статей об источниках «Гавриилиады» (1919 и 1925), Н. В. Измайлов в особенности остановился на книге «Стихотворение Пушкина „Я памятник себе воздвиг...“ Проблемы его изучения» (1967), а также на исследовании «Пушкин и наука его времени» (1952—1956), которое в дополненном и переработанном виде вошло в его книгу «Пушкин. Сравнительно-исторические исследования» (1972), содержащую, кроме того, ряд важнейших статей автора («Пушкин и проблема „вечного мира“», заметки о «Гавриилиаде», работа о Пушкине и Шекспире и проч.).

Каждая работа, монография или статья Михаила Павловича, независимо от темы и от размера, дает всегда нечто совершенно новое как в постановке вопроса, так и в решении его, каждая поражает читателя широтой и глубиной эрудиции, при этом не мешающей увлекательности и изяществу изложения. В этих свойствах заключается обаяние и значение научного творчества М. П. Алексеева.

Доклад доктора филолог. наук Ф. Я. Приймы был посвящен выяснению общности литературно-эстетических взглядов А. С. Пушкина и В. Г. Белинского, обусловившей относящуюся к 1836 году попытку великого поэта привлечь молодого критика к сотрудничеству в журнале «Современник».

Белинский, так же как и Пушкин, главную задачу современной ему русской литературы видел в устранении разрыва (возникшего в результате петровских реформ) между письменностью и предшествующими национально-культурными традициями. Совпадали с пушкинскими также и данные Белинским характеристики многих историко-литературных явлений и имен (Ломоносова, Державина, Кукольника, Бенедиктова и др.). Вместе с тем литературно-эстетическая концепция Белинского в ряде случаев вызывала критические замечания великого поэта. Так, например, в отличие от Пушкина критик недооценивал огромную роль, которую должно было оказать на литературу народно-поэтическое творчество, принижал значение А. Д. Кантемира, Н. М. Карамзина и т. п.

Выяснению прямой и завуалированной полемики Пушкина с Белинским была посвящена вторая часть доклада Ф. Я. Приймы. Полемической по отношению к критику и его статье «Несколько слов о „Современнике“» была та часть пушкинского «Письма к издателю» (1836), в которой затрагивался вопрос о нормах русского литературного языка. Великий поэт спорил с молодым критиком также и в рецензии на книгу Сильвио Пеллико «О должностях человека». «Возмущение» Пушкина С. П. Шевыревым в названной рецензии, как показал Ф. Я. Прийма, носит напускной характер: отзыв Шевырева о книге итальянского автора на самом деле был панегирическим, а не отрицательным. Примечательно, что завышенная оценка книги Сильвио Пеллико вызвала негодование Белинского. Его статья «О критике и литературных мнениях „Московского наблюдателя“» (1836) была хорошо известна Пушкину, и поэтому, «возмущаясь» Шевыревым за его мнимую «недооценку» книги «О должностях человека», он в действительности метил в его оппонента Белинского. Рецензия Пушкина на книгу Сильвио Пеллико являет собой любопытный пример эзоповской манеры великого поэта.

Выступая в прениях по докладу Ф. Я. Приймы, М. И. Гиллельсон привел дополнительный материал о «замогильной» полемике критика с «Моей родословной» Пушкина. Положительно оценивая начавшийся процесс более углубленного и более объективного изучения творческих связей Пушкина с писателями его времени, М. И. Гиллельсон выразил надежду, что дирекция Института русской литературы изыщет возможности для издания материалов, столь необходимых для историков литературы первой половины XIX века, в частности неопубликованной переписки Батюшкова, Жуковского и Вяземского, а также полного собрания сочинений Чаадаева, без чего невозможно изучение проблемы «Пушкин и Чаадаев».

В докладе «Основные этапы развития художественной прозы Пушкина» доктор филолог. наук Л. С. Сидяков обратился к проблеме периодизации пушкинской прозы, практически еще не поставленной в науке.

В развитии прозы Пушкина Л. С. Сидяков выделяет несколько основных этапов, начиная с периода ее

lib.pushkinskijdom.ru

формирования, заканчивающегося созданием «Повестей Белкина».

На первом этапе (1827—1830) пушкинская проза развивается в сложном взаимопритяжении и отталкивании с поэзией. Особенно отчетливо проявляется это в «Повестях Белкина», художественная система которых не только включает, но и трансформирует принципы, свойственные и пушкинскому стихотворному повествованию. Особенности, присущие периоду *формирования* пушкинской прозы, проявляются и в разнонаправленности художественных исканий Пушкина-прозаика, в таком явном виде в дальнейшем уже не повторяющейся.

Следующий этап (1831—1833) завершается созданием «Пиковой дамы». В 1831—1833 годах Пушкин стремится к созданию прозаического произведения большого масштаба, ставящего важные общественные и художественные проблемы. Наиболее успешно эта задача решена в «Пиковой даме», связанной с опытом «Медного всадника», в свою очередь немало зависящего от художественного опыта пушкинской прозы. Речь, однако, должна идти не столько о прямом воздействии прозы Пушкина 1830-х годов на его поэзию, сколько об одновременном движении его прозы и поэзии по пути друг к другу, причем направление движения определяет уже проза.

Последний этап (1834—1836) завершается «Капитанской дочкой». Но поскольку этап этот лишен законченности, исторический роман Пушкина не охватывает целиком тех тенденций, которые характеризуют развитие его прозы в эти годы. Можно, однако, выделить некоторые из них: усиление эпического начала, тяготение к созданию многоплановых и синтетических по исходному замыслу произведений; наконец, намечающийся поворот от резкого размежевания прозы и поэзии к их сближению и в стилистическом плане, что свидетельствовало о глубоких изменениях, определенных сближением художественных систем прозы и поэзии в реалистическом творчестве Пушкина 1830-х годов.

В докладе канд. филолог. наук З. В. Кирилюк были освещены основные моменты процесса становления в эстетике Пушкина концепции художественного историзма. Анализируя полемические высказывания и критические отзывы Пушкина о художественных произведениях и теоретических суждениях современников, З. В. Кирилюк стремилась показать, как в эстетике поэта постепенно складывается и углубляется концепция, которая позднее легла в основу теории реализма.

Особое внимание в докладе было уделено вопросам изображения личности в произведениях Пушкина. Если в начале его творческого пути преобладал интерес к реалиям и фактам, зафиксированным историей, то в конце 20-х—начале 30-х годов Пушкин в спорах об историзме выходит за пределы исторических жанров и развивает мысли об исторической детерминированности характеров и конфликтов вообще. В его эстетике постепенно формируется понимание художественного историзма как отражения в судьбах, характерах, конфликтах, поведении людей особенностей данного исторического момента в развитии общества.

В докладе «„Евгений Онегин“: поэзия и история» доктор филолог. наук И. М. Тойбин сосредоточил внимание на проблеме соотношения образной системы пушкинского романа с воссозданной в нем динамикой исторического времени.

«Евгений Онегин», в котором, с одной стороны, наглядно запечатлен процесс самоопределения поэзии, обретения ею внутренней свободы, с другой — изображена движущаяся панорама эпохи, глубоко связан с пушкинским временем; ход истории преломился не только в проблематике романа, но и в особенностях его стиля, в самом его лиризме. Этот, окрашенный национальным колоритом лиризм в чем-то аналогичен народно-песенному с его обобщающей, субъективно-объективной природой.

Роман вместе с тем непрестанно преодолевает свое время, выходит за его пределы. Через локальное, неповторимо-конкретное в нем просвечивает всеобщее. Точнее, сама история предстает в нем в ее скрытых возможностях и тенденциях.

В романе повсеместно дает себя знать специфическая диалектика художественной образности. Все конкретно-историческое приобретает расширительный смысл, обрастает дополнительными ассоциациями (театр, бал, море, петербургская белая ночь и др.).

В докладе рассмотрен вопрос о понимании идеи детерминизма применительно к сфере поэзии, о национально-специфических (например, «сон Татьяны») формах причинной обусловленности в романе, а также проблема хронологии. В художественном мире романа события развиваются в особом («сдвинутом») измерении. Отдельные хронологические даты выполняют функцию психологических и исторических точек опоры, связывающих художественный мир «свободного» романа с реальной действительностью. Стремительность авторского повествования, отражающего динамизм исторического времени («вперед, вперед, моя исторья!»), в каждый момент словно бы сдерживается обращением к традиционному, природному (национальные традиции, семейно-родовое начало, пейзажи).

Гибель Ленского, прощание автора с «весной» его дней, юностью, переход к «прозе» — все это отражало определенный исторический рубеж в жизни

lib.pushkinskijdom.ru

русского общества, связанный с развитием и крушением декабризма, своеобразно преломило эволюцию Пушкина и одновременно — в более широком плане — явилось художественным выражением душевного состояния, которое переживает каждый человек на переломе от юности к зрелости, на «повороте» дней.

Доклад канд. филолог. наук Н. Н. Петруниной был посвящен вопросу о взаимодействии опытов Пушкина-прозаика с русской романтической повестью 1830-х годов. Со времени создания «Повестей Белкина» жанровые формы, которые разрабатывал Пушкин, постоянно усложнялись, причем поэт в определенной мере ассимилировал достижения современной романтической прозы. Этот тезис был развит в докладе на материале сравнительно-исторического сопоставления «Египетских ночей» Пушкина, с одной стороны, и повестей о художнике Одоевского, Полевого, Гоголя, с другой.

В «Египетских ночах» тема внешних и внутренних противоречий в жизни художника становится предметом углубленного философско-психологического анализа. Мотив двойного бытия поэта представлен здесь в двух социально-психологических вариантах, и это придает его разработке особую объемность. Обращаясь к проблемам, которые стояли в 1830-х годах в центре повести о художнике, Пушкин усваивает характерный для нее, в отличие от прозы любомудров второй половины 1820-х годов, новый, драматический поворот. В то же время в его интерпретации темы художника явственно сказывается специфически пушкинское начало. У Пушкина ни конфликт между художником и обществом, ни контраст между Чарским и импровизатором не абсолютизируются и не доводятся до крайней точки. Жизнь его героев порождает противоречия, которые возникают и видоизменяются на глазах у читателя, то заостряясь, то сглаживаясь. Объективно такая интерпретация темы художника противостояла ее трактовке в творчестве повествователей-романтиков, тяготевших к предельной остроте и трагической напряженности.

В докладе «Пушкин в полемике о сатире» канд. филолог. наук Л. А. Степанов остановился на актуальном в пушкинское время сопоставлении и противопоставлении двух типов сатиры — горацианской и ювенальской, на понимании антитезы Гораций—Ювенал в европейской эстетике.

Для теоретических трудов XVIII и первой трети XIX века в целом характерно предпочтение Горация-сатирика Ювеналу, иными словами, сатиры «веселой», «забавной», «легкой», «шутливой» — сатире «важной», «строгой», «серьезной». В русской эстетике наиболее полно такая позиция была выражена в статье Жуковского «Критический разбор Кантемировых сатир, с предварительным рассуждением о сатире вообще» (1810). Сентименталисты культивировали почти исключительно горацианский тип сатиры. Гражданской страстности романтиков-декабристов соответствовал пафос ювеналовой сатиры. В этой атмосфере устоявшихся теоретических представлений, групповых ориентаций, личных пристрастий Пушкин определил свое отношение к Горацию и Ювеналу, к двум типам сатиры.

Л. А. Степанов подчеркнул, что представления о сатире вписаны у Пушкина в очень широкий теоретический и историко-литературный контекст. Он обратил внимание на момент скрытой полемики Пушкина с Кюхельбекером и Надеждиным в заметке 1836 года «Путешествие В. Л. П.». Здесь поэт берет под защиту горацианскую сатиру, последовательно продолжая отстаивать свою мысль о необходимости развивать в русской литературе сферу «легкого и веселого» наряду с поэзией, одушевленной гражданским пафосом.

Отличия сатиры горацианской и ювенальской признаются Пушкиным как само собой разумеющиеся. Но для Пушкина более характерно не подчеркивание, а снятие антитезы, своеобразное слияние Горация с Ювеналом. Авторитет Ювенала для него очень высок, но линия творческого контакта короче, нежели с Горацием. И все же «ювеналов бич» оказывался в его руках всякий раз, когда душа воспламенялась гневом против тиранства, гонений на ум, честь и свободу личности.

В середине XIX века соотношение сатиры горацианской и ювенальской изменяется в пользу последней. Гораций-сатирик забывается, право «представлять» сатиру остается за Ювеналом. Творческий мир Пушкина, его эстетика — едва ли не последняя среда, где «уживаются» Ювенал и Гораций.

С докладом «Пушкин и традиции „Беседы любителей русского слова“» выступил канд. филолог. наук М. Г. Альтшуллер. Тема «Пушкин и „Беседа“» не привлекала внимание исследователей, может быть потому, что отрицательное отношение к этому литературному объединению достаточно определенно выражено во многих юношеских стихотворениях поэта. Однако проблема заслуживает более серьезного к ней отношения. Действительно, в первый период своего творчества Пушкин издевается над «беседчиками» в обычном «арзамасском» духе. В 1818—1824 годах сближаясь с литературной позицией Катенина, Пушкин в то же время ожесточенно полемизирует с Кюхельбекером, и эта полемика опосредованно является спором и с архаическими традициями «Беседы».

В годы Михайловской ссылки начинается у Пушкина переосмысление

lib.pushkinskijdom.ru

прежней позиции. В «Годунове», «Пророке» заметно внимание к старославянскому языку, интерес к славянской Библии. Стилистические позиции Пушкина и Кюхельбекера в эту пору сближаются.

В конце 1820-х—1830-е годы в «Полтаве», «Медном всаднике», как уже неоднократно отмечалось, Пушкин обращается к русской поэзии XVIII века (Ломоносов, Петров) и в то же время к высокой архаической традиции «беседчиков» (Державин, Бобров, Ширинский-Шихматов). «Беседная» традиция, таким образом, органически входила в усваиваемое Пушкиным наследие XVIII века. Об этом свидетельствует, в частности, употребление сложных слов и прямые цитаты-заимствования из Боброва и Ширинского-Шихматова в «Полтаве» и «Медном всаднике». Показательно, что в самом начале 1830-х годов Кюхельбекер считал, что в «Годунове» и «Полтаве» Пушкин решительно перешел на архаические позиции и сблизился с Шихматовым.

Таким образом, Пушкин, усвоивший и переработавший в своем творчестве все явления русской литературной жизни, не прошел и мимо традиций «Беседы любителей русского слова». Какими-то сторонами эти традиции отразились в многогранном и неисчерпаемом пушкинском наследии.

Теме «А. С. Пушкин и поэты кружка Веневитинова» был посвящен доклад доктора филолог. наук Е. А. Маймина. Как отметил докладчик, большинство исследователей, занимавшихся этой проблемой, с заметной настойчивостью отстаивали точку зрения, согласно которой Пушкин даже в пору своего сближения с любомудрами, даже тогда, когда сотрудничал в их журнале «Московский вестник», был не столько солидарен с ними, сколько враждебен им. Такой подход к проблеме далеко не во всем согласуется с фактами. Обусловлено это, видимо, тем, что некоторые исследователи автоматически переносили прочно сложившуюся оценку деятельности любомудров Шевырева, Хомякова и других в 40—50-е годы на более ранние, 30-е и 20-е годы. В результате любомудры и в 20-е годы оказывались «туманными романтиками» и реакционерами. А это, в свою очередь, заставляло ученых (может быть, даже помимо их сознания) всячески «оберегать» от них Пушкина, односторонне толковать историко-литературные факты. Таким образом, совершалась не только явная несправедливость в отношении любомудров, но и делались не менее явные натяжки в оценке литературной позиции Пушкина во второй половине 20-х годов.

Между тем всесторонний анализ фактов показывает, что в середине 20-х годов любомудры Пушкину были во многих отношениях близки. Этот основанный на фактах вывод ведет к пересмотру некоторых устарелых представлений. В частности, он даст новое направление в изучении журнала «Московский вестник», освободив исследователей от неосновательных предубеждений. Новый подход к проблеме «Пушкин и любомудры» поможет также многое прояснить и в жизни и творчестве Пушкина второй половины 20-х годов.

Доклад «Пушкин и Чаадаев. Вокруг „Философического письма“» прочитал канд. филолог. наук Ю. Н. Чумаков. Докладчик подчеркнул, что взаимное влияние Пушкина и Чаадаева не прекращалось со времени их знакомства, хотя и существенно меняло формы. Внешняя сторона отношений поэта и мыслителя более или менее известна, но смысл и характер их духовного соприкосновения еще не прояснен, так как наследие Чаадаева литературоведчески не изучено и даже не издано.

В основной части доклада проведено сопоставление двух центральных произведений Пушкина и Чаадаева — «Евгения Онегина» и «Философических писем». Созданные в одну эпоху и законченные в один год (1831), они несут в себе некоторые общие проблемные и стилевые черты. Роман в стихах философски углубляется, теоретический трактат обнаруживает свойства художественной структуры. Решая общие проблемы, Пушкин и Чаадаев представляют, однако, несводимые друг к другу типы духовного освоения реальности, обозначающие разнонаправленные тенденции культуры. Пушкин в конечном итоге гармоничен, уравновешен и спокоен. Чаадаев — весь в трагических разрывах и дисгармонии, хотя и пытается возвестить человечеству цель, прогресс и универсальный исход.

В докладе канд. филолог. наук Р. В. Иезуитовой «Жуковский и Пушкин. (Из истории личных и творческих отношений)» указывалось на необходимость более объективного, углубленного освещения роли одного из ближайших друзей и соратников Пушкина в литературно-общественном движении первой трети XIX века.

Основное содержание доклада было связано с событиями лета 1834 года (с так называемым «делом об отставке» Пушкина), когда в острой конфликтной ситуации, вызванной столкновением поэта с Николаем I, еще раз обнаружила себя дружеская близость Жуковского и Пушкина. Р. В. Иезуитова подробно охарактеризовала роль Жуковского в улаживании этого конфликта, опираясь на «Дневник занятий с великим князем», который вел поэт в июне-июле 1834 года. Этот документ из архива А. Ф. Онегина-Отто остался вне поля зрения пушкинистов, хотя на него еще в 1926 году указал М. Л. Гофман, опубликовав в своей книге «Пушкинский музей А. Ф. Оне-

lib.pushkinskijdom.ru

гина в Париже» ряд небольших фрагментов из «Дневника». Основное его содержание, в том числе и почасовая календарная роспись двух месяцев жизни самого Жуковского (его занятий, бесед и встреч с самыми разными людьми), до сих пор не было известно и не привлекалось к рассмотрению «дела об отставке». В докладе был дан подробный анализ этого документа, содержащего шесть неизвестных ранее в пушкиноведении упоминаний о Пушкине (точные даты и часы его встреч с Жуковским в связи с «делом об отставке»; даты разговоров Жуковского о нем с Николаем I и Бенкендорфом). Новые данные дополняют, а в целом ряде случаев устанавливают хронологическую канву «дела об отставке», дают точные даты для «Летописи жизни и творчества Пушкина», а также позволяют значительно глубже и нагляднее представить себе подлинную картину взаимоотношений Жуковского и Пушкина в ходе этого дела. Изучение «Дневника занятий с великим князем» убеждает, что этот документ постепенно менял свое первоначальное назначение: из учебного журнала он превращался в личный дневник поэта, в который заносились откровенные политические высказывания и смелые исторические анекдоты. С двумя такими анекдотами из эпохи Екатерины II Р. В. Иезуитова познакомила присутствующих. В заключение она затронула вопрос о соотношении мемуарного и дневникового жанров в творчестве Жуковского и Пушкина 1830-х годов.

В докладе канд. филолог. наук М. И. Гиллельсона «Из истории пушкинского „Современника“» говорилось о статье Е. Розена «О рифме» в связи со «Скупым рыцарем» Пушкина и стихотворением Жуковского «Ночной смотр», обращалось внимание на проблему белого стиха в творчестве пушкинского круга писателей. Докладчик обратил внимание на неопубликованное письмо Жуковского к Вяземскому, из которого выясняется, что первые опыты Жуковского в переводе гекзаметром отрывков из «Илиады» критически рассматривались Пушкиным. Во второй части доклада подвергались анализу стихотворения Тютчева и Теплякова и прослеживалась связь историко-философской проблематики их поэзии с судьбой Пушкина и его литературных соратников.

Доктор филолог. наук П. С. Постнов посвятил свой доклад теме «Пушкин и литература Сибири первой трети XIX века». Изучая влияние Пушкина на современное ему литературное движение в Сибири, сказал докладчик, исследователи (М. К. Азадовский, А. А. Богданова, Г. Ф. Кунгуров, А. В. Гуревич, Е. Д. Петряев и др.) обращают внимание на факты подражания местных литераторов пушкинским поэмам и стихам, на обострившийся под воздействием великого поэта интерес к природе края, к особенностям быта и нравов многонационального «народа сибирского». Однако недостаточно только фиксировать эти явления, необходимо осмыслить творческое взаимодействие сибирских поэтов с Пушкиным как проявление общего процесса развития русской литературы. Важно объяснить, почему были восприняты (или, напротив, не были освоены и поняты) те или иные стороны грандиозного творческого опыта Пушкина.

В докладе анализируется специфика литературного процесса в Сибири, связанная с затянувшимся господством классицистских вкусов, вследствие чего произведения Пушкина-романтика были освоены здесь только в 20—30-е годы, когда сам Пушкин уже выступал как художник-реалист. С другой стороны, эти мотивы в сознании сибирских литераторов переплетались с тем влиянием, которое оказывали на них ссыльные декабристы. Эта особенность литературного развития края, как показал Г. С. Постнов, привела в Сибири к диалектически-сложному синтезированию достижений русской общественной мысли и литературы разных периодов.

С докладом «Кишиневские „конституционные друзья“ Пушкина из числа иностранцев и зарубежные связи южных декабристов» выступил канд. филолог. наук Г. Ф. Богач. Мемуары и документы сохранили сведения о встречах южных декабристов с гетеристами, но нам ничего не известно о содержании их бесед. Пушкин передал потомству содержание своих дебатов с молдаванами и греками, прибывшими в Кишинев из Запрутской Молдавии и не знавшими русского языка. В письме к брату он просил: «...и пиши мне по-русски, потому что, слава богу, с моими конституционными друзьями я скоро позабуду русскую азбуку». Это было в Кишиневе, где действовало южное общество, а также в самой гуще событий, связанных с восстанием гетеристов. Но что дали эти встречи и беседы о конституции (само слово это считалось тогда крамольным!) для общественного движения в греческой и молдавской среде? Г. Ф. Богач остановился на ряде эпизодов этого движения: на неосуществленной идее А. Ипсиланти об упразднении классовых привилегий, на проекте конституции, возникшей в молдавской среде уже в 1822 году, на проекте конфедерации балканских народов 1839 года. Как показал докладчик, эти факты преображенного восприятия идей южных декабристов составили важные вехи в ускоренном политическом развитии и культурной жизни молдавского народа Запрутского княжества, подготовив арену для появления плеяды политических и культурных деятелей, так называемых «людей 40-х годов».

lib.pushkinskijdom.ru

Доктор филолог. наук В. С. Шадури в своем докладе «Новое о лицейском товарище Пушкина В. Д. Вольховском» рассказал о найденной им в одном из тбилисских архивов переписке Вольховского: 130 с лишним писем проливают свет на некоторые загадочные события пушкинской эпохи. Известно, что за причастность к «тайным злоумышленным обществам» в 1826 году Вольховский был удален в Грузию, где провел более десяти лет. Ощущая недостаток в квалифицированных кадрах, командование Кавказского корпуса во время русско-персидской и русско-турецкой войн (1826—1829) вынуждено было использовать опыт и знания сосланных на Кавказ многочисленных декабристов, однако после «турецкой кампании» (1829) главнокомандующий И. Ф. Паскевич начинает преследовать ссыльных. Он убеждается, что Вольховский, Раевский и другие «лица высшего звания» становятся «пунктами соединения» декабристов. Оживлению «духа сообщества» особенно способствовало продолжительное пребывание А. С. Пушкина в лагере русских войск, в палатке Раевского.

Выясняется, что к Вольховскому часто обращались родственники и друзья сосланных в Грузию декабристов с просьбами о помощи и покровительстве. Об этом свидетельствуют письма к нему Е. Нарышкиной, Н. Кутузова, Н. Долгорукова и других. Сосланный на Кавказ декабрист В. А. Мусин-Пушкин, ехавший в Тбилиси вместе с А. С. Пушкиным, вез с собой также рекомендательное письмо к Вольховскому. Родные «государственного преступника» П. П. Коновницына даже послали к нему «своего человека» с особыми поручениями и письмами. Из-за покровительства декабристам Раевский и Вольховский к осени 1829 года оказываются в опале и удаляются из Грузии.

Г. В. Розен, заменивший Паскевича в 1831 году, возвращает Вольховского в Грузию и назначает начальником штаба Кавказского корпуса. Отныне кавказское начальство нередко испрашивает «монаршего снисхождения» к разжалованным «злоумышленникам», а Вольховский «явно и тайно» помогает «несчастным», идя навстречу просьбам А. С. Пушкина, А. А. Бестужева-Марлинского, П. Лемана, А. Голицына, А. Розена, А. Философова и других.

Судя по всему, Николая I раздражало довольно неприкрытое старание кавказского начальства облегчить участь декабристов. Царь не забыл, конечно, что Вольховский сам был причастен к «тайным злоумышленным обществам». Поэтому в конце 1837 года он отстранил от должности Г. В. Розена, В. Д. Вольховского и некоторых других лиц, благожелательно относившихся к разжалованным. Лицейский друг Пушкина второй раз оказался в опале.

В докладе канд. филолог. наук Д. М. Шарыпкина «Пушкин и Тегнер» было выдвинуто предположение, что Пушкин интересовался творчеством этого своего современника — шведского романтика. Докладчик сформулировал гипотезу, согласно которой Пушкин, работая над «Полтавой», обратился и к поэме Тегнера «Аксель» («Axel», 1822) — своеобразному аналогу «Полтавы», лирической поэме, соединяющей героико-эпический и новеллистический планы повествования. «Аксель» был переложен в прозе финляндским корреспондентом «Московского вестника» Ф. Хаке и напечатан в этом журнале (1828, ч. X, № XV; цензурное разрешение от 24 августа 1828 года) как раз тогда, когда Пушкин интенсивно работал над завершением «Полтавы». Д. М. Шарыпкин провел параллель между обеими поэмами, фиксируя лишь более или менее близкие совпадения или нарочитые различия (последние особенно) в конструктивных «мелочах», образотворческих деталях, лексике и фразеологии этих произведений. При этом докладчик подчеркнул, что у шведского национального поэта есть свой взгляд на историю, резко отличный от пушкинского, и поставил вопрос о возможности полемики Пушкина с Тегнером в «Полтаве» и особенно в «Медном всаднике». Д. М. Шарыпкин отметил также, что приведенные им параллели могут иметь историко-типологическое значение, характеризуя литературный фон «Полтавы» и «Медного всадника».

С сообщением «К истории создания элегии „Простишь ли мне ревнивые мечты“» выступил М. И. Яшин. Отвергая принятую большинством исследователей версию, согласно которой адресатом этой элегии является Амалия Ризнич, М. И. Яшин высказал мнение, что стихотворение могло быть обращено только к Каролине Собаньской. В своих выводах он опирался на анализ истории создания и публикации элегии, подчеркивая ее биографический характер. Особое место М. И. Яшин отвел роману Б. Констана «Адольф». Роль этого романа в личных переживаниях Пушкина, в его взаимоотношениях с К. Собаньской, как полагает М. И. Яшин, является важным аргументом в пользу выдвинутого им предположения.

В прениях по сообщению М. И. Яшина выступили В. Э. Вацуро и Г. Ф. Богач, указавшие на недостаточность аргументации предложенной докладчиком гипотезы и на возможность иных истолкований.

В докладе А. Е. Тархова «К интерпретации поэмы „Медный всадник“» сделана попытка расширить смысловой диапазон истолкования поэмы за счет анализа девятистрочного фрагмента текста (начиная со слов «И с той поры...»), который до сих пор пони-

lib.pushkinskijdom.ru

мается однозначно, как изображение «падения» Евгения после «возвысившего» его бунта. По мнению А. Е. Тархова, сцена «смирения Евгения», во-первых, несет в себе глубокий и трагически-противоречивый смысл, а во-вторых, она не периферийна по отношению к основной проблематике поэмы, но представляет собой один из важнейших ее узлов.

Что же означает это смирение в смысловом строе «петербургской повести»? Ответ на этот вопрос дает ее сравнение с библейской «Книгой Иова», которая, как считает докладчик, сыграла важнейшую роль в творческой истории пушкинской поэмы. Отдельные речения и образы «Книги Иова» имеют прямую аналогию в «Медном всаднике»: мятеж Евгения против «строителя чудотворного» есть явная параллель к ропоту Иова на «зиждителя мира»; сверхчеловечески-грозное величие погони Всадника напоминает явление «Бога в буре» в «Книге Иова». При сближении двух этих произведений в новом свете предстает и сцена смирения в пушкинской поэме: это бесспорно раскаяние Евгения перед лицом «строителя чудотворного».

Особым же смыслом наполняется эта встреча героев поэмы, если понять, какой священный символ скрыт в том изваянии, перед которым снимает свой «изношенный колпак» петербургский Иов. Анализируя создание Фальконе, докладчик пришел к выводу, что «архетипом» французскому мастеру послужил древнейший сюжет Георгия-змееборца. Дело в том, что «под знаком Георгия» прошла вся история русской государственности, величайшего деятеля и завершителя которой Фальконе видел в Петре. Если же фальконетов монумент есть памятник «Георгию-победоносцу новой России» (по выражению Н. П. Анциферова) и являет собой некий «статуарный миф» петербургской государственности, то становится понятной вся значительность сцены смирения в поэме Пушкина. А если добавить, что смирение Евгения не отменяет его бунта (в этом важнейшее отличие пушкинского героя от ветхозаветного Иова) и что, следовательно, раскаяние героя введено Пушкиным не для разрешения конфликта поэмы, но для обнажения его трагически-неразрешимой сложности, то мы в полной мере сможем оценить всю первостепенную важность ситуации «смирения Евгения» в смысловом строе пушкинской поэмы.

Важным вопросам практического освоения пушкинской драматургии, сегодняшнего восприятия пушкинского творчества посвятил свой доклад артист БДТ им. М. Горького В. Э. Рецептер. Опровергая мнение о «несценичности» пушкинской драматургии, В. Э. Рецептер утверждал, что не Пушкин не сценичен, а театр не «пушкинизирован». Он предложил создать мемориальную Пушкинскую студию, которая поставила бы себе цель из года в год ставить и играть пьесы Пушкина, привлекая для постановок самых интересных исполнителей, режиссеров, самых вдумчивых исследователей пушкинской драматургии. Такой группе пришлось бы совершенно конкретно, т. е. применительно к пушкинским пьесам, использовать все теоретические положения и замечания Пушкина о драме и театре. Работая над каждым из пушкинских произведений для театра, этим энтузиастам нельзя было бы забывать, что это — лишь часть целого, что целое — это весь Пушкин. Здесь из года в год более опытные должны были бы передавать свой опыт молодым так, чтобы не рвались связи и возникала школа и традиция. Тогда, возможно, эта студия сыграла бы свою роль не только в развитии театра, но и в развитии пушкиноведения.

С. Г. Гуткевич выступил с сообщением о проводимых им в течение ряда лет разысканиях в области памятных пушкинских мест и «Пушкинского некрополя». Многочисленные фотоматериалы, собранные С. Г. Гуткевичем, в ряде случаев уникальные, позволяют сделать важные уточнения в наших знаниях о Пушкине и его окружении.

Зав. группой пушкиноведения канд. филолог. наук С. А. Фомичев проинформировал участников конференции о выходе в свет проекта Словника Пушкинской энциклопедии, над которой ведут работу ученые Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР и Института мировой литературы им. М. Горького АН СССР. Создание Пушкинской энциклопедии, сказал С. А. Фомичев, является исполнением долга пушкинистов перед народом, интерес которого к пушкинскому наследию возрастает с каждым годом. Несомненно, что эта огромная работа может быть выполнена лишь при активном участии пушкинистов всей страны. В частности, мы надеемся, что участники Пушкинской конференции будут инициаторами обсуждения проекта Словника Пушкинской энциклопедии в своих научных коллективах. Мы с благодарностью примем все замечания и уточнения по Словнику.

Закрывая конференцию, академик М. П. Алексеев отметил ее плодотворность, важное научное и общественное значение. Сейчас, сказал М. П. Алексеев, когда поставлены задачи обобщающего характера, особенно важным стало широкое обсуждение частных проблем. Эта конференция принесла новые открытия, выявила новые точки зрения. И этот разбег должен быть продолжен.

Академик М. П. Алексеев пожелал всем участникам конференции больших творческих успехов

lib.pushkinskijdom.ru

К конференции сотрудники библиотеки и Литературного музея Пушкинского дома подготовили две книжные выставки: «Академик М. П. Алексеев — исследователь творчества Пушкина» и «Пушкиниана 1974—1976 гг.». На выставке были представлены материалы из собрания Литературного музея Пушкинского дома: портрет Пушкина работы В. А. Тропинина (масло), горельеф по маске Пушкина, принадлежавший музею А. Ф. Онегина, барельеф работы скульптора И. В. Крестовского, бюсты Пушкина работы П. П. Трубецкого и И. П. Витали.

Д. Б. МАКРИНОВ

ПЕРВЫЙ ЩЕДРИНСКИЙ ПРАЗДНИК В СЕЛЕ СПАС-УГОЛ

Пушкин неотделим от Михайловского, Некрасов — от Карабихи, Лев Толстой — от Ясной Поляны... С родовой усадьбой в селе Спас-Угол (Талдомский район Московской области) связаны многие страницы биографии и творчества великого русского сатирика М. Е. Салтыкова-Щедрина. Здесь он родился, провел детские годы, здесь познал бесчеловечность крепостного права. Позднее почти во всех своих произведениях, от юношеской повести «Противоречия» до «Пошехонской старины», сатирик то и дело обращается к впечатлениям детских лет, создавая на их основе поразительные по своей правдивости и разоблачительной силе картины крепостной действительности. В значительной мере имение в селе Спас-Угол стало первоосновой художественного изображения «пошехонского гнезда».

Сейчас, когда наша страна отмечает 150-летие со дня рождения М. Е. Салтыкова-Щедрина, представляется своевременной, плодотворной и необычайно важной высказанная и уже осуществляемая мысль о создании на родине великого сатирика своеобразного «памятника позора» крепостничеству — Музея крепостного быта, в основу которого лягут произведения Салтыкова-Щедрина и в первую очередь, конечно, «Пошехонская старина».

В связи с юбилеем писателя Совет Министров РСФСР и Мособлисполком приняли решение полностью восстановить историко-мемориальную усадьбу Салтыковых (см.: «Заря», Талдом, 1976, № 55, 6 мая). Двухэтажный дом с мезонином, в котором родился Михаил Евграфович, не сохранился. Он сгорел в 1919 году, но его каменный фундамент четко просматривается и сейчас. Легко различимы границы усадьбы, сохранились старинные аллеи парка. В текущей пятилетке предполагается восстановить, кроме усадьбы, парк и пруды; уже начата реставрация церкви, рядом с которой находится фамильное кладбище Салтыковых. Здесь похоронены отец Евграф Васильевич и брат писателя Дмитрий Евграфович. Вскоре из деревни Станки сюда будет перенесен и прах Ольги Михайловны, матери М. Е. Салтыкова-Щедрина.

Осуществление мероприятий по восстановлению усадьбы и созданию здесь музея сейчас облегчается тем, что еще живы люди, работавшие у Василия Дмитриевича, племянника Михаила Евграфовича, хорошо знавшие и парковую планировку, и господский дом с его многочисленными службами, и характер прилегающих к усадьбе участков. Планы дома и усадьбы уже составлены Владимиром Николаевичем Депарма, правнуком Д. Е. Салтыкова. Местные краеведы собрали богатейший материал, который может стать основой будущего музея.

Интерес к личности и творчеству Салтыкова-Щедрина в нашей стране всегда был велик, и это еще раз подтверждено первым щедринским литературным праздником, который состоялся в селе Спас-Угол 3 июля 1976 года.

Тысячи земляков Салтыкова-Щедрина собрались в приусадебном парке; сюда приехали писатели, ученые, представители общественности Москвы, Ленинграда, Калинина. Праздник открыл секретарь Талдомского РК КПСС С. С. Никитин. Он приветствовал всех, кто пришел почтить память великого писателя, и отметил большое общественное и культурное значение этого праздника. Затем с приветственным словом к собравшимся обратился председатель Всесоюзного юбилейного комитета по проведению 150-летия со дня рождения М. Е. Салтыкова-Щедрина, председатель Правления Союза писателей РСФСР С. В. Михалков. Он сказал, что в истории нашей культуры, в русском освободительном движении Салтыкову-Щедрину принадлежит одно из самых почетных мест. Труд писателя, его жизнь были без остатка посвящены борьбе за счастье народа. Очень хорошо и отрадно, что земляки великого сатирика хранят и будут хранить память о нем.

Заместитель председателя Всесоюзного юбилейного комитета доктор филолог. наук С. А. Макашин в своей речи подчеркнул непреходящее значение щедринского искусства, веру писателя

lib.pushkinskijdom.ru

в богатые духовные возможности, в неиссякаемые силы русского народа, его культуру, историю, литературу, отметил роль сатиры Щедрина в борьбе за передовые идеалы будущего.

Мировому значению творчества Салтыкова-Щедрина посвятил свое выступление член-корр. АН СССР А. С. Бушмин. Имя великого русского сатирика, сказал А. С. Бушмин, стоит в одном ряду с именами Аристофана, Ювенала, Рабле, Сервантеса, Свифта, Вольтера, Диккенса. Трагизм его сатиры исторически обусловлен, однако вера в светлое будущее никогда не покидала Щедрина. Он принадлежит к числу писателей, наиболее ценимых Марксом, Энгельсом, Лениным. Его произведения и сегодня остаются незаменимым источником познания жизни, ценнейшим достоянием нашей гуманитарной культуры, действенным средством гражданского воспитания человека. А. С. Бушмин поблагодарил организаторов литературного праздника — партийные и советские организации Талдомского района — и выразил надежду, что щедринские литературные торжества на родине писателя станут отныне традиционными.

О значении Салтыкова-Щедрина для развития современной литературы говорили писатели Андрей Турков и Леонид Ленч. Заслуженный артист РСФСР Борис Попов выступил с композицией по «Истории одного города». Посвященные Салтыкову-Щедрину стихи прочитал местный поэт В. Морковников.

С. В. Михалков вручил почетные грамоты Правления Союза писателей заведующему отделом пропаганды и агитации Талдомского РК КПСС А. П. Кузнецову — за организацию и проведение в щедринском юбилейном году мероприятий, посвященных 150-летию писателя; редактору районной газеты «Заря» В. П. Саватееву — за публикацию в 1975—1976 году материалов, посвященных жизни и творчеству Салтыкова-Щедрина; директору районного краеведческого музея Т. Н. Куликовой, подготовившей к юбилею писателя новую, расширенную экспозицию и открывшей в селе Спас-Угол филиал районного музея. Почетная грамота была вручена также Л. М. Нешумовой — руководителю ученического литературно-краеведческого кружка, преподавателю Ермолинской сельской средней школы, много лет прививающей школьникам любовь к великому земляку.

В подарок Союзу писателей земляки сатирика преподнесли изготовленную к юбилею на фарфоровом заводе в Вербилках уникальную вазу с портретом М. Е. Салтыкова-Щедрина и с надписью «Союзу писателей от трудящихся Талдомского района, земляков великого русского писателя-сатирика».

Торжества завершились возложением венков к бюсту Салтыкова-Щедрина, установленному в 1956 году на территории усадьбы, и концертом художественной самодеятельности.

В празднествах в селе Спас-Угол приняли участие секретарь МК КПСС В. М. Борисенков и заместитель председателя Мособлисполкома Н. К. Корольков.

Сейчас при разработке перспективного плана развития села Спас-Угол предусматривается установить здесь памятник писателю. А в Талдоме на привокзальной площади города в декабре 1975 года уже возведен художественно-мемориальный комплекс, посвященный Салтыкову-Щедрину. В его ансамбль входит мозаичный портрет писателя, выложенный цветной керамической плиткой на девятиметровой вертикальной плите, и горизонтальное панно, на котором вырезаны по бетону персонажи щедринских сказок. Авторы архитектурно-декоративной установки — художники-шефы из Сокольнического района Москвы С. И. и Р. Д. Барышевы.

В том, что первый щедринский праздник прошел ярко и надолго запомнится жителям окрестных сел и гостям, огромная заслуга советских и партийных организаций Талдомского района, в частности председателя районного юбилейного комитета секретаря Талдомского РК КПСС С. С. Никитина, заведующего отделом пропаганды и агитации Талдомского РК КПСС А. П. Кузнецова и редактора районной газеты «Заря» В. П. Саватеева.

Еще в октябре прошлого года «Крокодил» (№ 29) писал о запустении и печальном состоянии мемориальных щедринских мест, о трудностях их возрождения. Теперь положение несколько изменилось. Спас-Угол становится заповедным. Однако темпы начатых реставрационных работ, к сожалению, не дают оснований надеяться на их скорое завершение. Превращение салтыковской усадьбы в общесоюзный мемориал только начинается, и хочется думать, что этот процесс будет и успешным, и быстрым.

Праздников поэзии у нас немало, а вот о праздниках сатиры, так любимой народом, подумать необходимо. И где же проводить их, как не на родине Щедрина? В Спас-Угле уже задумали строить Дом культуры, кафе и автостоянку. Ведь во время прошедшего праздника все село было запружено автомобилями и автобусами с транспарантами «На праздник в Спас-Угол», а на премьеру фильма «Пошехонская старина» и встречу с его создателями — Н. Бурляевым, Н. Бондарчук и И. Макаровой — билеты пришлось распределять как награду. Этот энтузиазм и поистине народный интерес и любовь к Щедрину, столь ярко раскрывшиеся во время праздника 3 июля, заставляют задуматься над возможностью регулярного проведения подобных праздников

lib.pushkinskijdom.ru

на родине Салтыкова-Щедрина, подобных тем, которые проходят в Михайловском или в Карабихе.

Говоря о юбилейных мероприятиях в Талдомском районе, необходимо отметить роль районной газеты «Заря» в пропаганде творчества Салтыкова-Щедрина. В течение двух лет на страницах газеты шел разговор о жизни и творчестве писателя. Здесь появились десятки материалов, популяризирующих наследие Салтыкова-Щедрина и вносящих немало новых штрихов в биографию сатирика и историю щедринских мест в Талдомском районе. С этой точки зрения некоторые публикации имеют прямое научное значение. Среди них прежде всего следует назвать интереснейший цикл из двенадцати статей, осуществленный местными краеведами, специальными корреспондентами газеты, исследователями наследия Салтыкова-Щедрина, материалы об истории щедринских памятных мест в Талдомском районе и перспективах их восстановления, о сегодняшнем дне щедринского Пошехонья. Газета широко освещала работу местных краеведов, музея, детской художественной студии, ученики которой создали скульптурную выставку персонажей щедринских сказок. Особый интерес представляют корреспонденции из сельских клубов о проведении юбилейных вечеров.

Начало положено хорошее. Щедринские места в Талдомском районе Московской области необходимо восстановить. И необходимость этого еще раз подчеркнул состоявшийся 3 июля праздник в селе Спас-Угол. Хочется надеяться, что этот праздник был началом новой традиции в культурной жизни нашей страны, традиции народных праздников русской революционной сатиры, величайшим представителем которой в отечественной литературе был М. Е. Салтыков-Щедрин.

А. К. МИХАЙЛОВА

lib.pushkinskijdom.ru

УКАЗАТЕЛЬ СТАТЕЙ И МАТЕРИАЛОВ, ОПУБЛИКОВАННЫХ В ЖУРНАЛЕ «РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА» В 1976 ГОДУ

	№	Стр.
СТАТЬИ, ИССЛЕДОВАНИЯ		
Алексеев М. П. Русская классическая литература и ее мировое значение	*1*	6
Бекедин П. В. Эпопея: некоторые вопросы генезиса жанра	*4*	34
Бузник В. В. «Санаторий Арктур» К. Федина и «Волшебная гора» Т. Манна	*4*	94
Бушмин А. С. О специфике прогресса в литературе	*3*	3
Глинкин П. Е. О некоторых закономерностях в литературном движении 1960—1970-х годов	*1*	54
Грознова Н. А. Леонов и Шолохов (опыт сравнительного анализа)	*2*	76
Иезуитов А. Н. О взаимодействии теории и практики	*4*	3
Иезуитов А. Н. Щедринские образы и выражения в трудах Ленина	*1*	21
Купреянова Е. Н. Социальный смысл нравственной философии романов «Мадам Бовари» и «Анна Каренина» (к вопросу о национальной типологии русского реализма)	*1*	41
Лебедев Ю. В. Л. Н. Толстой на пути к «Войне и миру» (Севастополь и «Севастопольские рассказы»)	*4*	61
Лихачев Д. С. «Слово о полку Игореве» и эстетические представления его времени	*2*	24
Павловский А. И. Первопроходец советской поэзии (к 80-летию Николая Тихонова)	*4*	83
Рудашевская Т. М. М. М. Пришвин и Ф. М. Достоевский (проблема преемственности традиций)	*2*	59
Самышкина А. В. Философско-исторические истоки творческого метода Н. В. Гоголя	*2*	38
Скатов Н. Н. Некрасовские эпиграфы у В. И. Ленина	*1*	34
Смирнов В. А. «Я сам был Россия...» (И. С. Соколов-Микитов. 1892—1975)	*3*	23
Стенник Ю. В. Об эстетической функции сатиры	*1*	78
Утехин Н. П. О принципах художественного изображения	*4*	12
Эвентов И. С. В. И. Ленин и русская демократическая поэзия начала XX века	*2*	3
ПОЛЕМИКА		
Долгополов Л. К. Русская литература конца XIX—начала XX века как этап в литературном развитии	*1*	93
Лихачев Д. С. Необходимые разъяснения	*4*	103
Николаев А. А. О тютчевских «циклах» «Современника»	*4*	115
Прийма Ф. Я. Крутые повороты и новые просчеты	*4*	121
Серяев М. П. Разгадана ли «загадка Н. Ф. И.»?	*4*	107
Чичерин А. В. Что же такое роман-эпопея? (Письмо в редакцию)	*4*	132
ОБСУЖДАЕМ ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИИ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ		
Бузник В. В. О проблемах и принципах построения истории русской советской поэзии	*3*	44
ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ		
Азаров В. Б. Из воспоминаний о Багрицком (личность и мастерство)	*2*	151
Алексеев И. А. М. Е. Салтыков как деятель Литературного фонда	*1*	161

lib.pushkinskijdom.ru

Афанасьев Э. С. О некоторых особенностях творческого метода Л. Н. Толстого позднего периода 4 159
Буданова Н. Ф. «Подпольный человек» в ряду «лишних людей» 3 110
Бударагин В. П. Новые поступления в собрание древнерусских рукописей Пушкинского дома 4 184
Варшавский Л. Г., Хомчук Н. И. К биографии Сергея Есенина (Зинаида Райх и Сергей Есенин) 3 160
Вацуро В. Э. Некрасов и К. А. Данненберг 1 131
Вильчинский В. П. Писатель-моряк Владимир Ричиотти (у истоков советской маринистики) 1 208
Волгин И. Л. Достоевский и русское общество («Дневник писателя» 1876—1877 годов в оценках современников) 3 123
Гительман Л. И. «Нахлебник» И. С. Тургенева на сцене Свободного театра Андре Антуана 4 154
Григорьян К. Н. Из литературной борьбы Щедрина 3 100
Грицай Ю. Ф. О композиции «Пошехонской старины» 1 154
Данилевский Р. Ю. Шиллер в русской лирике 1820—1830-х годов . . . 4 139
Дементьев А. Г. Еще раз о «Литературных записях» Дм. Фурманова 3 173
Дмитриева Р. П. Некоторые итоги изучения текстологии «Задонщины» (в связи с вопросом о подлинности «Слова о полку Игореве») 2 87
Долгова С. Р. Каржавин и Баженов 1 110
Дунаев М. М. Творчество И. С. Шмелева периода первой русской революции 1 173
Евселевский Л. И. Неопубликованное письмо М. Горького 1 207
Жаравина Л. В. Смех Гоголя как выражение идейно-нравственных исканий писателя 2 109
Заборова Р. Б. Посвящено Рылееву? (Малоизвестная страница из истории русской поэзии) 3 56
Звозников А. А. Особенности изображения русского национального характера в прозе Пушкина («Капитанская дочка») 1 123
Кишкин Л. С. Чешский исследователь русской литературы 2 171
Кошелев В. А. «Мертвые души» Н. В. Гоголя в трактовке ранних славянофилов 3 82
Кузьмина Л. И. Новые письма Г. И. Успенского 3 158
Купченко Вл. П. М. Горький и М. Волошин 2 144
Куриленко Р. Г. Фонд А. А. Прокофьева в музее Пушкинского дома 2 163
Лебедев Е. Н. Философская поэзия В. К. Тредиаковского 2 94
Меламед Е. И. Забытое письмо Н. М. Карамзина 3 54
Михайловская Н. М. К истории одной записи Вл. Ф. Одоевского (из архивных материалов) 4 150
Найдич Э. Э. Избранное самим поэтом (о сборнике стихотворений Лермонтова 1840 года) 3 62
Неизвестные автобиографии А. А. Тихонова-Лугового, Н. Н. Страхова, Д. И. Стахеева и А. М. Скабичевского (публикация Л. С. Кишкина) 1 192
Неизвестные автографы русских писателей (публикация М. Д. Эльзона) 3 154
Ничик В. М., Рогович М. Д. Феофан Прокопович в рукописных сборниках XVIII века 2 91
Огнева Е. А. «Роза и Крест» Александра Блока (автобиографическая основа) 2 136
Осовцов С. М. М. П. Погодин — рецензент Пушкина 2 105
Полякова Г. Г. Архив А. А. Прокофьева 2 167
Резников Д. Л. Поэтическая пушкиниана П. Антокольского 4 166
Реизов Б. Г. «Хозяйка» Ф. М. Достоевского (к проблеме жанра) 1 144
Розенберг Э. И. Д. И. Писарев и «Отщепенцы» Н. Соколова (по поводу статьи Д. И. Писарева «Как дряхлеют догматы») 3 143
Семенов Р. А. Стиль Гоголя в повести «Коляска» 3 74
Татаринцев А. Г. Вокруг Державина 4 134
Татаринцев А. Г. Пермские знакомые А. Н. Радищева 1 113
Тельчаров А. Д. Из истории русских изданий А. И. Герцена 2 132
Фокин Н И., Щербанов Н. М. Неизвестные страницы И. И. Железнова 2 126
Фридман Н. В. Из воспоминаний о Багрицком (личность и мастерство) 2 159
Читатели «Василия Теркина». По материалам писем Твардовского (публикация П. С. Выходцева) 4 177
Чичерин А. В. Русское слово Сергея Аксакова 2 120
Шелаева А. А. Круг чтения Н. С. Лескова и его роман «Чертовы куклы» 1 148
Шерстюк И. А. «Прозаседавшиеся» в оценке В. И. Ленина 3 170
Шишкина Л. И. Образ коллективного героя в творчестве писателей-знаньевцев 1 181

lib.pushkinskijdom.ru

Шпрыгов Ю. М. С. Сергеев-Ценский и Л. Андреев *1* 197
Якушкин Н. И. К истории создания и публикации «Сказки о мужике Егорке» С. С. Синегуба *1* 171

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

Борисов Ю. Н. Чацкий у Салтыкова-Щедрина *1* 217
Вильчински Влодзимеж (*Польша*). Некоторые замечания о русских переводах Владислава Сырокомли и его современников *4* 193
Иванов Г. В. «Честный» или «черствый»? (Об одной фразе повести И. С. Тургенева «Бретер») *1* 216
Краснов П. С. О мнимой эпиграмме Грибоедова *3* 181
Лукашевский А. А. Неизвестный источник романа Н. А. Некрасова «Три страны света» *4* 191
Могилянский А. П. Второй сборник Заболоцкого *4* 195
Орлов П. А. Жанр произведения Н. М. Карамзина «Фрол Силин, благодетельный человек» *4* 189
Храбровицкий А. В. О тексте «Истории моего современника» *1* 219
Черняков М. В. Ошибка составителей *3* 184

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Аринштейн Л. М. Библиография русской литературы в английских переводах (Bibliography of Russian Literature in English Translation to 1945. By Maurice B. Linne. Amrei Ettlinger and Joan Gladstone. Rownan and Littlefield, Totowa, N. Y.; Methuen and C°, London, [1973], 74+96 pp.) *4* 217
Базанов В. В. О жанре литературного портрета в творчестве Горького *4* 233
Базанов В. В. Свидетельство очевидца и память истории (Есенин в мемуарах последних лет) *1* 238
Баскаков В. Н. Щедринская сатира в чешской литературной науке (Vlašta Vlasínová. Satira okřídlená fantazií. Lidové nakladatelstvi, Praha, 1975, 168 s.) *4* 214
Бекедин П. В. Современные советские исследования об эпопее . . . *1* 223
Бельская Л. Л. Между двумя юбилеями (работы последних лет о творчестве Есенина) *3* 197
Дмитриев Л. А., Творогов О. В. «Слово о полку Игореве» в интерпретации О. Сулейменова (Олжас Сулейменов. Аз и Я. Книга благонамеренного читателя. Изд. «Жазуши», Алма-Ата, 1975, 304 стр.) *1* 251
Ершов Л. Ф. Польская периодика о Шолохове (к 70-летию писателя) *3* 209
Звозников А. А. Поэтика Пушкина в современных исследованиях . . *3* 186
Иезуитов А. Н. Александр Веселовский и современность (И. К. Горский. Александр Веселовский и современность. Изд. «Наука», М., 1975, 240 стр.) *3* 213
Ковалев В. А. Какими быть вузовским сборникам? *4* 247
Ковалев В. А. Чешское обозрение советской литературы послевоенных десятилетий (Současná sovětská literatura. SPN, Praha, 1975, 194 s. (rotaprint)) *2* 196
Левин Ю. Д. Исследование русских переводов немецкой поэзии *3* 221
Михайлов А. И., Протченко В. И. Значительное достижение зарубежной русистики (Geschichte der russischen Sowjetliteratur. Bd. 1—2. Akademie-Verlag, Berlin, 1973—1975) *3* 228
Морозов А. А. Итоги еще не подведены (к выходу последних томов «Краткой литературной энциклопедии») *2* 184
Покровский Н. Н. Книга о Житии протопопа Аввакума (Н. С. Демкова. Житие протопопа Аввакума (творческая история произведения). Изд. Ленинградского унив., Л., 1974, 168 стр.) *2* 206
Пустовойт П. Г. Историография изучения творчества А. Ф. Писемского *4* 224
Ровда К. И. Россия и зарубежные славяне в литературных взаимосвязях *4* 197
Туниманов В. А. Завершение многолетнего труда (В. С. Нечаева. Журнал М. М. и Ф. М. Достоевских «Эпоха». 1864—1865. Изд. «Наука», М., 1975, 304 стр.) *2* 199
Турьян М. А. Эдгар По в России (Joan Delani Grossman. Edgar Allan Poe in Russia. A study in legend and literary influence. Jal-verlag, Würzburg, 1973, 245 pp.) *4* 220
Федоров А. В. Новая книга о Блоке. (Д. Максимов. Поэзия и проза Ал. Блока. «Советский писатель», Л., 1975, 525 стр.) *3* 217

lib.pushkinskijdom.ru

Филиппов В. В. Проблема своеобразия реализма как художественного метода и ее освещение в советском литературоведении (1957—1975) 2 174

Бударагин В. П. Владимир Иванович Малышев: Некрол. 4 187

Бушмин А. С., Мурьянов М. Ф. Подвижнический труд крупнейшего ученого (к 80-летию академика М. П. Алексеева) 2 209

Дмитриев Л. А., Лурье Я. С., Панченко А. М. Академик Дмитрий Сергеевич Лихачев (к 70-летию со дня рождения) 4 251

Теплинский М. В. Письмо в редакцию 3 237

ХРОНИКА 1 259
2 212
3 235
4 255

Технический редактор *М. Н. Кондратьева*
Корректоры *Г. А. Александрова, Г. В. Семерикова, К. С. Фридлянд*

Сдано в набор 19/VIII 1976 г. Подписано к печати 15/XI 1976 г. М-29284. Бумага 70×108¹/₁₆.-
Печ. л. 17¹/₈=23.80 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 30.78. Тираж 14975. Зак. 1474.

1-я тип. издательства «Наука». 199034, Ленинград, В-34, 9 лин., д. 12

lib.pushkinskijdom.ru

НОВЫЕ КНИГИ

Айдаев Ю. А. От эпической песни до эпопеи. Сборник лит.-критич. статей. Чечено-Ингушское книжное изд., Грозный, 1975, 93 с.

Академические школы в русском литературоведении. [П. А. Николаев, А. И. Баландин, А. Л. Гришунин и др. Ред. коллегия: ... П. А. Николаев (отв. ред.) и др.]. Изд. «Наука», М., 1975, 515 с. (Инст. мировой лит-ры).

Андроников И. Л. Великая эстафета. Воспоминания. Беседы [о русской литературе и искусстве]. Изд. «Детская литература», М., 1975, 303 с.

Белкин А. А. Русские скоморохи. Изд. «Наука», М., 1975, 192 с. (АН СССР, Инст. истории искусств).

Вопросы развития русской поэзии XIX века. [Сборник статей. Ред. коллегия: В. Н. Касаткина (отв. ред.) и др.]. Куйбышев, 1974 (вып. дан. 1975), 108 с. (Куйбышевский гос. пед. инст. им. В. В. Куйбышева, научные труды, т. 155).

Восприятие русской культуры на Западе. [Очерки. Отв. ред. Ю. Д. Левин и К. И. Ровда]. Изд. «Наука», Л., 1975, 279 с. (Инст. русской лит-ры).

Временник Пушкинской комиссии. Изд. «Наука», Л., 1975, 135 с. (АН СССР, Отделение литературы и языка).

Гацак В. М. Фольклор и молдавско-русско-украинские исторические связи. Изд. «Наука», М., 1975, 232 с. (Инст. мировой лит-ры).

Егоров Н. С. А. П. Чехов во Франции. Лекция. Л., 1975, 59 с. (Ленинградский гос. пед. инст. им. А. И. Герцена).

Ениколопашвили И. К. Пушкин в Грузии и под Эрзерумом. Изд. «Мерани», Тбилиси, 1975, 171 с.

Жирмунский В. М. Теория стиха. [Послесл. В. Е. Холшевникова]. Изд. «Советский писатель», Л., 1975, 192 с.

Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина. Изд. «Наука», М., 1976, 340 с. (Инст. русской лит-ры).

Карташова И. В. Гоголь и романтизм. Спецкурс. Калинин, 1975, 125 с. (Калининский гос. унив.).

Кашина Н. В. Эстетика Ф. М. Достоевского. [Учебное пособие по спецкурсу для филос. и филолог. фак. вузов]. Изд. «Высшая школа», М., 1975, 245 с.

Колобанов В. А. Владимиро-суздальская литература XIV—XVI веков. [Спецкурс по древнерусской литературе, вып. 1]. Владимир, 1975, 126 с. (Владимирский гос. пед. инст. им. П. И. Лебедева-Полянского).

Королева Н. В. Декабристы и театр. [Автор вступит. статьи С. С. Ланда]. Изд. «Искусство», Л., 1975, 263 с. (Ленинградский гос. инст. театра, музыки и кинематографии).

Литература и музыка. [Сборник статей. Отв. ред. Б. Г. Реизов]. Изд. Ленинградского унив., Л., 1975, 227 с.

Николаев П. А. Реализм как творческий метод [в литературе]. Историко-теоретические очерки. Изд. Московского унив., М., 1975, 280 с.

О Некрасове. [Сборник. Вып. 4. Сост. А. Ф. Тарасов. Статьи и материалы]. Верхне-Волжское книжное изд., Ярославль, 1975, 319 с.

Пахомов Н. П. Подруга юных дней. Варенька Лопухина. [Из биографии М. Ю. Лермонтова]. Изд. «Советская Россия», М., 1975, 26 с.

Плеханов Г. В. Искусство и общественная жизнь. Изд. «Прогресс», М., 1975, 85 с.

Проблемы взаимодействия и взаимовлияния русской и туркменской литератур. [Сборник статей. Ред. коллегия: Е. И. Степанова (отв. ред.) и др.]. Ашхабад, 1976, 88 с. (Туркменский гос. унив.).

Русская литература XIX—XX веков и вопросы ее типологии. Сборник научных работ. [Ред. коллегия: Н. Н. Булгаков (отв. ред.) и др.]. Днепропетровск, 1975, 144 с. (Днепропетровский гос. унив. им. 300-летия воссоединения Украины с Россией. Кафедра русской лит-ры).

Русская эпиграмма второй половины XVII—начала XX в. [Сост., подгот. текста и примеч. В. Е. Васильева, М. И. Гиллельсона, Н. Г. Захаренко. Вступит. статья Л. Ф. Ершова]. Изд. «Советский писатель», Л., 1975, 968 с.

Садыхов М. Очерки русско-азербайджанско-польских литературных связей XIX века. Изд. «Азернешр», Баку, 1975, 183 с.

Салтыков-Щедрин, 1826—1976. Статьи. Материалы. Библиография. [Ред. коллегия: А. С. Бушмин (отв. ред.) и др.]. Изд. «Наука», Л., 1976, 439 с. (Инст. русской лит-ры, Инст. мировой лит-ры).

Смирнов В. Б. Литературная история «Отечественных записок» 1868—1884. Учебное пособие по спецкурсу для филол. фак. педвузов. Пермь, 1974 (вып. дан. 1975), 314 с. (Пермский гос. пед. инст.).

Творчество А. П. Чехова. Сборник статей. [Ред. коллегия: Л. П. Громов (отв. ред.) и др.]. Ростов н/Д., 1976, 132 с. (Ростовский н/Д. гос. пед. инст.).

Типология народного эпоса. [Сборник статей. Отв. ред. В. М. Гацак]. Изд. «Наука», М., 1975, 327 с. (Инст. мировой лит-ры).

Традиции и новаторство. [Сборник статей. Вып. 3. Ред. коллегия: В. Г. Прокшин (отв. ред.) и др.]. Уфа, 1975, 208 с. (Башкирский гос. унив. им. 40-летия Октября, ученые записки, серия филолог. наук).

Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1975, 418 с. (Ученые записки Тартуского гос. унив., т. 358).

lib.pushkinskijdom.ru

Усманов Л. Д. Художественные искания в русской прозе конца XIX в. Изд. «Фан», Ташкент, 1975, 142 с. (Ташкентский гос. пед. инст. им. Низами).

Армянские писатели о Валерии Брюсове. [Сборник. Сост., ред. и автор предисл. Г. Овнан]. Изд. АН АрмССР, Ереван, 1975, 132 с.

Барахов В. С. Искусство литературного портрета. Горький о В. И. Ленине, Л. Н. Толстом, А. П. Чехове. Изд. «Наука», М., 1976, 184 с.

Брюсовский сборник. [Ред. коллегия: В. С. Дронов (отв. ред.) и др.]. Изд. Ставропольского гос. пед. инст., Ставрополь, 1975, 192 с.

Вопросы русской литературы. Республиканский межведомственный научный сборник. [Вып. 1 (25). Ред. коллегия: М. А. Назарок (отв. ред.) и др.]. Изд. «Вища школа», Львов, 1975, 155 с.

Воспоминания о Юрии Олеше. [Сборник. Сост. О. Суок-Олеша и Е. Пельсон]. Изд. «Советский писатель», М., 1975, 304 с.

Гей Н. К. Художественность литературы, поэтика, стиль. Изд. «Наука», М., 1975, 471 с. (Инст. мировой лит-ры).

Гринберг И. Л. Три грани лирики. Современная баллада, ода и элегия. Изд. «Советский писатель», М., 1975, 407 с.

Детская литература. [Сборник статей]. Изд. «Детская литература», М., 1975, 192 с.

Емельянов Л. И. Сергей Воронин. Критико-биографический очерк. Изд. «Советский писатель», Л., 1975, 224 с.

Журавлева А. А., Ковалева А. Н. Михаил Шолохов. Изд. «Просвещение», М., 1975, 215 с.

Заманский Л. А. Борис Корнилов. Изд. «Советская Россия», М., 1975, 109 с.

История русской советской литературы (1917—1940). [Учебное пособие. Под ред. А. И. Метченко, С. М. Петрова]. Изд. «Просвещение», М., 1975, 496 с.

Калашников В. А. М. Горький и герои ранних рассказов. Изд. БГУ, Минск, 1975, 150 с.

Карабанов Р. А. Проблемы теории литературы. Литературоведческие аспекты ленинской теории отражения. Материалы к спецкурсу. [В 2-х частях, ч. I]. Уфа, 1975, 199 с. (Башкирский гос. унив. им. 40-летия Октября).

Кардин В. Две судьбы. Лидия Сейфуллина и ее повесть «Виринея». Изд. «Художественная литература», М., 1976, 124 с.

Коган А. Г. Перечитывая войну. (Литературно-критические очерки). Изд. «Художественная литература», М., 1975, 318 с.

Кременцов Л. П. К. Г. Паустовский. (Талант, мировоззрение, мастерство). Материалы к спецкурсу. Ростов н/Д., 1975, 121 с. (Ростовский н/Д. гос. пед. инст.).

Лазутин С. Г. Советский фольклор. (Лекции по курсу «Русское народно-поэтическое творчество»). Воронеж, 1975, 50 с. (Воронежский гос. унив. им. Ленинского комсомола).

Лукин Ю. Б. Два портрета. А. С. Макаренко, М. А. Шолохов. Критико-биографические очерки. Изд. «Московский рабочий», М., 1975, 415 с.

Любарева Е. П. Республика труда. Изд. «Советский писатель», М., 1975, 264 с.

Максимов Д. Е. Поэзия и проза Александра Блока. Изд. «Советский писатель», Л., 1975, 526 с.

Метод и творческая индивидуальность писателя в советской литературе. Пермь, 1975, 143 с. (Пермский гос. пед. инст., ученые записки, т. 140, вып. 3).

Михайлов А. А. Северная тетрадь. О родном крае, о литературе, о товарищах, о себе. Северо-Западное книжное изд., Архангельск, 1976, 175 с.

Молдавский Д. М. От Невы во все стороны света. Изд. «Современник», М., 1975, 255 с.

Мотяшов И. П. Авторитет доброго слова. Заметки о международном сотрудничестве в детской литературе. Изд. «Детская литература», М., 1975, 287 с.

Озеров Л. А. Стих и стиль. (Записки поэта). Изд. «Знание», М., 1975, 64 с.

Писатель и время. [Сборник статей, вып. 1. Ред. коллегия: Н. В. Алексеева (отв. ред.) и др.]. Изд. Ульяновского пед. инст., Ульяновск, 1975, 239 с.

Писатель и литературный процесс. [Сборник статей, вып. 3]. Душанбе, 1975, 135 с. (Таджикский гос. унив. им. В. И. Ленина, Душанбинский пед. инст. им. Т. Г. Шевченко).

Плукш П. И. С. Н. Сергеев-Ценский — писатель, человек. Изд. «Современник», М., 1975, 237 с.

Прокофьев А. А. Свет поэзии. Статьи и заметки о литературе. [Предисл. В. Бахтина]. Изд. «Советский писатель», Л., 1975, 382 с.

Ружина В. А. Революция, любовь, мужество. [О поэзии]. Изд. «Картя молдовеняскэ», Кишинев, 1976, 184 с.

Стюфляева М. И. Поэтика публицистики. Изд. Воронежского унив., Воронеж, 1975, 154 с.

Творчество А. П. Гайдара. [Материалы конференции. Ред. коллегия: Л. А. Климкова и др.]. Горький, 1975, 328 с. (М-во просвещения РСФСР, Горьковский гос. пед. инст. им. А. М. Горького).

Творчество Михаила Шолохова. Статьи, сообщения, библиография. [Под. ред. В. А. Ковалева, А. И. Хватова]. Изд. «Наука», Л., 1975, 328 с. (Инст. русской лит-ры).

lib.pushkinskijdom.ru

Ткачев Н. Н. Иду на «вы». Заметки о памфлете. Изд. БГУ, Минск, 1975, 254 с.

Труды Киргизского государственного университета. Филологические науки. Вып. 21. Серия «Вопросы поэтики», 3. Фрунзе, 1975, 154 с. (Киргизский университет им. 50-летия СССР).

Удалов Н. Н. Среди друзей. Литературные портреты. [Предисл. А. Жиркова]. Изд. «Кыргызстан», Фрунзе, 1975, 160 с.

Хренков Д. Т. Дорогие спутники мои. [О советских поэтах-фронтовиках]. Изд. «Современник», М., 1975, 205 с.

Михаил Шолохов. Статьи и исследования. [Сборник посвящен 70-летию М. А. Шолохова. Ред.-сост. Л. А. Скворцова, О. П. Смола]. Изд. «Художественная литература», М., 1975, 326 с. (Инст. мировой лит-ры).

Библиотека Льва Николаевича Толстого в Ясной Поляне. Библиографическое описание. [Ч. 2 М—Я. Книги на русском языке. Сост. А. Ф. Архангельский, Т. Н. Архангельская и др.]. Изд. «Книга», М., 1975, 520 с. (Музей-усадьба «Ясная поляна»).

Библиотека русской поэзии И. Н. Розанова. Библиографическое описание. [Сост. В. В. Гольдберг, М. И. Кострова, К. А. Марцишевская и др. Вступит. статья И. Л. Андроникова]. Изд. «Книга», М., 1975. 480 с.

Боброва Е. Я., Г. Н. Троепольский. **Указатель литературы к 70-летию со дня рождения.** Воронеж, 1975, 39 с. (Воронежская обл. б-ка им. И. С. Никитина, Серия библиогр. указ. «Воронежские писатели и литературоведы», вып. 1).

Лобанов В. В. **Славянские книги кирилловской печати XVI—XVIII веков** [Указатель литературы]. Изд. Томского унив., Томск, 1975, 92 с.

Анатолий Васильевич Луначарский. Указатель трудов, писем и литературы о жизни и деятельности. В 2-х томах. [Т. 1. Сост. Л. М. Хлебников, А. А. Либерман, Г. М. Манчха, В. Э. Фридман]. Изд. «Книга», М., 1975, 384 с. (Гос. б-ка СССР им. В. И. Ленина).

Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII века (1725—1800). Изд. «Книга», М., 1975, 191 с. (Гос. публ. б-ка им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, Б-ка АН СССР, Гос. публ. б-ка РСФСР, Научная б-ка им. А. М. Горького МГУ).

Советское литературоведение и критика. Русская советская литература. Указатель книг и статей... за 1968—1970 годы. [Сост. А. С. Блазер, А. Н. Меньшутин]. Изд. «Наука», М., 1975, 398 с. (АН СССР, Инст. научн. информации по общественным наукам).

Черейский Л. А. **Пушкин и его окружение.** [Словарь-справочник]. Изд. «Наука», Л., 1975, 519 с. (АН СССР, Отделение литературы и языка, Пушкинская комиссия).

Шайдакова М. Я. **Описание коллекции книг кириллической печати XVI—XX веков Горьковского историко-архитектурного музея-заповедника.** Волго-Вятское книжное изд., Горький, 1975, 172 с.

lib.pushkinskijdom.ru