

Русская литература

№ 2

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ

1979

Год издания двадцать второй

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
В. А. Келдыш. К проблеме литературных взаимодействий в начале XX века (о так называемых «промежуточных» художественных явлениях)	3
В. А. Ковалев. Ровесник XX века (к 80-летию Леонида Леонова)	28
Т. М. Вахитова. «Русский лес» и развитие прозы 60—70-х годов	39
Э. А. Бальбуров. Лирическая проза в литературном процессе 1950—1960-х годов	55
Г. Б. Курляндская. «Диалектика души» и проблема свободной воли в «Войне и мире»	73

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

М. Г. Мазья. Новый источник к биографии К. Ф. Рыльева	92
К. Аксаков. Взгляд на русскую литературу с Петра Первого (публикация В. А. Кошелева)	97
Е. Г. Бушканец. Н. Г. Чернышевский и братья Вороновы	111
З. И. Кудрявцева. Документы к биографии М. Е. Салтыкова-Щедрина	114
Г. А. Охотина. Салтыков-Щедрин и Чехов (проблема «мелочей жизни»)	117
В. В. Коржан. О путях развития демократической поэзии (вторая половина XIX—начало XX века)	128
Письма Бунина Нилусу (публикация А. К. Бабореко)	140
В. А. Катаян. К истории одной невышедшей книги Маяковского	155
Н. И. Кузнецов. О творческой истории романа К. А. Федина «Города и годы»	158
Е. И. Лопухов. Его факультет (заметки слушателя)	168

(см. на обороте)

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

К. И. Ровда. Набирая высоту (новые книги чехословацких русистов) . . .	175
Г. А. Тиме. Работы немецких славистов о И. С. Тургеневе	186
А. И. Мазунин. Старинная русская традиция в Польше	189
Вл. А. Ковалев. Д. Н. Мамин-Сибиряк в советском литературоведении (60— 70-е годы)	191
М. Д. Эльзон. Русские советские писатели Сибири и Дальнего Востока . . .	198
Н. Ф. Локтев. О больших проблемах малого жанра	200
Г. М. Фридендер. Книга, стимулирующая творческую мысль	204
П. С. Выходцев. Серьезное исследование о творчестве Твардовского	210
В. Г. Базанов, В. А. Ковалев, Г. Н. Моисеева, К. И. Ровда. Федор Яковлевич Прийма (к 70-летию со дня рождения)	214
ХРОНИКА	216

Редакционная коллегия:

В. В. ТИМОФЕЕВА (главный редактор)
В. Г. БАЗАНОВ, А. С. БУШМИН, П. С. ВЫХОДЦЕВ (зам. главного редактора),
А. А. ГОРЕЛОВ, Н. А. ГРОЗНОВА, Л. Ф. ЕРШОВ, А. Н. ИЕЗУИТОВ,
В. А. КОВАЛЕВ, А. М. ПАНЧЕНКО, 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», 1979 г.

К ПРОБЛЕМЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ В НАЧАЛЕ XX ВЕКА

(О ТАК НАЗЫВАЕМЫХ «ПРОМЕЖУТОЧНЫХ»
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЯВЛЕНИЯХ)

1

Текучесть, нестабильность художественных состояний — естественная и неотъемлемая черта, свойственная всякому живому процессу в искусстве. Она проявляется особенно красноречивым образом в переломные эпохи. Именно к таким коренным поворотам в развитии эстетического сознания относится рубеж XIX—XX веков.¹ В эту пору рождаются принципиально новые художественные феномены, которым суждено было сыграть важнейшую роль во всей мировой литературе последующего времени. Литературное движение начала века — поприще взаимодействия трех основных направлений (обновляющегося критического реализма, формирующегося социалистического реализма и модернизма),² отмеченного пестрой сменой, непрерывной изменчивостью художественных фактов. Этой изменчивостью характеризуются не только процессы, происходящие внутри направления. Возникают художественные явления на стыке существующих систем образного мышления, не укладывающиеся в границы направления, отличающиеся своеобразно двойственной природой. Они не имеют (чаще всего) устойчивой закреплённости в литературном процессе, даже в границах индивидуального творческого опыта. Переходное качество «склонно» избавиться от своей переходности, перейти во что-то другое, соединиться с одним из художественных полюсов, между которыми расположено. Оно может выразиться, например, лишь в отдельных литературных фактах деятельности писателя, рядом с которыми существуют факты и другого характера. Если же оно в большей или меньшей степени окрашивает весь путь художника, то не остается однозначным, меняет облики. Постоянное присутствие «промежуточного» феномена в литературном движении начала века, а с другой стороны, его текучесть и в известном смысле «неуловимость» — вот два

¹ Сравнительно недавно журнал «Русская литература» привлек специальное внимание к этому. Я имею в виду статью Л. К. Долгополова «Русская литература конца XIX—начала XX века как этап в литературном развитии» (1976, № 1, с. 93—109). В этой концептуального характера работе есть и суждения, вызывающие на спор. Но весьма плодотворной представляется общая мысль, развитая исследователем, — о «переходности» как об одном из основных идейно-художественных параметров русского литературного процесса в начале столетия.

² В современных литературоведческих работах термин «модернизм», самый объем этого понятия толкуются по-разному. Ряд исследователей относит к модернизму лишь определенные явления нереалистического искусства 20—60-х годов нашего столетия или даже более короткого периода, в отличие от декадентского искусства конца XIX—начала XX века (см., например, статью Д. В. Затопского «Что такое модернизм?» в сборнике «Контекст. 1974» (М., 1975, с. 135—167)). В настоящей статье понятие это употребляется в своем самом широком, родовом (а не видовом) значении, включающем и декаданс начала века.

момента, которые нужно иметь в виду, обращаясь к этим явлениям. Они представляют немалый интерес для исследователя, поскольку демонстрируют одну из характерных, типологических особенностей художественного процесса эпохи.

В литературоведении случались и случаются попытки целиком отделить друг от друга развитие реализма и модернизма или, напротив, размыть барьеры между ними. И то, и другое — очевидная крайность. Несомненно глубокая противоположность двух направлений, восходящая к основным социально-идеологическим конфликтам времени, но она обнаруживается в результате сложных притяжений и отталкиваний. В «промежуточном» феномене и запечатлен — особенно своеобразно — этот немирный диалог между направлениями. Он протекает здесь внутри творчества отдельного художника, предстает как противоречие его духовной личности. Противоречие, оборачивающееся прежде всего своей философско-миросозерцательной стороной. И это закономерно.

Путь литераторов порубежной эпохи отмечен особенно интенсивными философскими исканиями. Искусство нового века восстает против позитивистской философии и ее художественного спутника — натурализма. Эмпиризму позитивистского художественного опыта оно противопоставило пафос утверждения широких, субстанциальных вопросов бытия; натуралистическому фетишу среды, поглощающей индивидуальность, — идею активизации образного мышления, усиления в нем личностного начала. Модернисты (которые часто отождествляли с натурализмом современную им реалистическую литературу) притязали на монопольное обладание этими идеями. Между тем они явились общим достоянием литературного процесса. Реализм XX века (в его наиболее истинных, чутких к современности проявлениях) был непримирим к позитивистской концепции — достаточно упомянуть о Томасе Манне. Весьма знаменательно и то, что формирующееся социалистическое искусство в лице его крупнейшего деятеля Горького соединило глубину социального анализа и с всемерно повысившейся действенностью самой поэтической формы, и с философской всеобщностью содержания.

Потребность в «глобальных» мерах ценностей была подсказана бурной динамикой эпохи. Всеобъемлющие изменения, общественно-исторические и духовные, которые принес XX век, проникали в мельчайшие поры действительности, внушая необходимость говорить о текущем, об отдельном и личном с точки зрения века, мира, бытия вообще. Настойчивое стремление осмысливать жизненный процесс в свете универсальных начал существования свойственно всем основным художественным направлениям литературы XX века. Однако глубоко различными, а подчас и весьма далекими от духа и смысла движущейся истории, оказывались самые представления об этих началах, самые решения общих проблем, возникающих перед художниками слова.

Модернизм тяготеет к началам метафизическим,³ трансцендентным. В нем развивается идея двух измерений бытия — высшего и низшего порядка. Отсюда — распространенный тип образа, в котором «эмпирическое» является только оболочкой. Писатели-модернисты сплошь и рядом обращаются к реалистическому художественному языку. Но часто он используется ими как только прием, лишается полностью или частично своей основной функции — отображающей. В «чистом», беспримесном модернизме «жизнеподобная» форма становится знаком надпричинного, сверхчувственного содержания, но под внешним покровом реальной причинности и в облике чувственно-конкретного бытия.

³ И здесь, и далее, употребляя понятие «метафизический», я имею в виду именно идеалистическую метафизику, связанную с представлениями о сверхчувственных основах бытия.

Реализм тоже тяготеет к сущностным началам, но чаще всего заключенным в самой «эмпирической» действительности (не трансцендентный феномен, а, например, родовая сущность человека или «вечные» ценности — природа, любовь, искусство). Реалистическая литература начала столетия отмечена своими сложностями. Мы встречаемся и здесь с абстрактными элементами жизнепонимания, с отвлечением от «временного», исторического — к «вечному», с противоположением антропологических категорий социальным. Но это — противоположение сущностных начал, принадлежащих одной и той же реальности — «живой жизни». К тому же оно относительно, не категорично, как в модернизме. Разобщающая тенденция отступает в конечном счете перед устремлением к синтезу — синтезу широкого философского и конкретно-исторического содержания. Отвлеченность мысли так или иначе преодолевается самим образным материалом художника-реалиста, прочно укорененным в социальной почве. образу-знаку в духе модернизма противостоит образ действительности в ее и типизированном, и непосредственном отражении. С конца прошлого столетия на мировой литературной арене идет соперничество между двумя этими концепциями художественного образа.

Однако разнонаправленные тенденции не только отталкиваются друг от друга, но подчас пересекаются. Сказалась чрезвычайная сложность путей искусства на рубеже веков. Перед лицом радикально меняющейся исторической картины мира происходит коренная переоценка идеологических ценностей, существенно затронувшая и литераторов реалистического направления. Иные из них, отступаясь от былых социальных верований и не находя новых, склонялись к тому, чтобы искать ответы на мучившие их вопросы текущего дня лишь в субстанциальных основах бытия, в самой природе вещей. Мы упоминали об отвлеченно-миросозерцательных элементах в реализме начала века. Но порой отвлечение становилось столь далеким от социальной почвы, что начало уже выходить за границы реалистического видения действительности. Это переходное состояние как раз и обнаружилось с особенной отчетливостью в «промежуточном» феномене. Перед нами — явление своеобразного симбиоза. То, что резко отчуждается друг от друга в борьбе направлений, здесь вступает в соприкосновение. Внутри художественного целого сосуществуют несогласные философско-миросозерцательные начала и — соответственно — разные типы образного мышления.

Явлениям, о которых идет речь, часто свойственна и стилевая «смешанность»: реалистически детализованное художественное слово соединяется с символически-обобщенными выразительными средствами. Но «промежуточное» качество вполне совместимо и с однородной стилистической техникой (все равно — «традиционно»-реалистической или условной).

Поэтика художественных направлений начала века вообще отличается особенной подвижностью и зыбкостью. Литературный процесс дает многочисленные примеры перемещения образных средств из одной художественной системы в другую. В поисках обновления поэтического языка реализм обращается к элементам «чужого» стилевому опыту, переосмысливая его. Возникают даже целые течения, каков так называемый «поэтический реализм» (Г. Аполлинер, Б. Сандрар, В. Незвал), нереалистические в своих художественных истоках, которые, однако, выполняют функциональные задачи реализма.⁴ Модернизм же, как уже сказано, достаточно широко черпает из стилевых арсеналов реалистического искусства. Стремление к стилевым синтезам становится присуще многим литературным явлениям начала века — не только «промежуточным». По-

⁴ См.: Балашов Н. И. Блэз Сандрар и проблема поэтического реализма XX в. — В кн.: Сандрар Блэз. По всему миру и вглубь мира. М., 1974, с. 143—202.

этому сам по себе поэтический язык еще не служит их опознавательным признаком. Основная их специфика проявляется, главным образом, на других, не собственно стилистических уровнях.

Для небольшой статьи мы предпочли фронтальному обзору темы выборочный подход к ней, располагающий к более конкретному анализу. Задача работы в том, чтобы прояснить суть явления лишь на некоторых характерных примерах. Это — творчество Леонида Андреева, Стриндберга, Пиранделло. Выбор объясняется в том числе и принадлежностью писателей к литературам самым разным, что демонстрирует распространенность предстающего здесь феномена. Соотнося их имена, мы не имеем в виду развертывать пусть важные, но более частные параллели между отдельными сходственными мыслями писателей, отдельными мотивами или художественными приемами их произведений или, например, параллели внутривидовые.⁵ С другой стороны, не пойдет речь и о непосредственных, прямых творческих воздействиях. В данном случае этого, по-видимому, и не было. «...Мало я его знаю, никогда он меня не захватывал и не думал я о нем», — сказал, например, Андреев о Стриндберге.⁶ Нас интересуют, в первую очередь, *объективные* сближения, которые обнаруживаются в самом общем. Каждый из литераторов в независимом от другого творческом опыте по-своему выразил черты переходного типа художественного мышления, в которых проявились определенные закономерности эволюции искусства порубежной эпохи.

2

Опыт Леонида Андреева, одного из крупнейших русских писателей начала века, заслуживает особенного внимания, ибо, пожалуй, запечатлел красноречивее других «промежуточную» тенденцию в литературном процессе своего времени. Еще в дооктябрьские годы возникает представление (и оно — самое точное среди других критических версий) о двойственности творческого сознания писателя, о его срединной позиции между реализмом и декадансом. Недвусмысленно и прямо декларировал Андреев свое отношение к существующим направлениям в искусстве как прокрустову ложу для художника и свое особое — вне направлений — место в русской литературе: «Для благороднорожденных декадентов — презренный реалист; для наследственных реалистов — подозрительный символист»; «я... никогда не связывал свободы своей формой или направлением...»⁷

Темпераментно отстаивает писатель широту художественного поиска в пору «*перевооружения* всех художественных сил», но при этом с явной запальчивостью отзывается о возможностях «традиционного» реализма — «доброе, старое, дымное пороха, который когда-то был так хорош»,⁸ а ныне устарел. Однако далеко не столь категоричной была собственная литературная практика Андреева, сохранявшая приверженность и к «пороху». Поиски равнодействующей между чисто условным художественным типом (вроде самоновейших «символических крайностей», населяющих искусство бесплотными фигурами, лишенными «даже тени, как у несчастного Шлемиля») ⁹ и «добрый, старой» формой — важная стилевая проблема его творчества. Писатель предъявлял счет художественной

⁵ Так, благодарная область для сопоставлений — драматургия трех авторов. В этой сфере внимание исследователей уже не раз привлекали связи между Андреевым и Пиранделло. См., например: Григорьев А. Л. Леонид Андреев в мировом литературном процессе. — Русская литература, 1972, № 3, с. 190—205.

⁶ Лит. наследство, т. 72, 1965, с. 343.

⁷ Лит. наследство, т. 72, с. 351, 540.

⁸ Там же, с. 541.

⁹ Андреев Леонид. Полн. собр. соч., т. VIII. СПб., 1913, с. 313.

платформе обоих направлений. Однако по этой линии его разногласие с ними не было категорическим. В своем стремлении обновить язык искусства, приносившем весомые, хотя и весьма неровные результаты, он соприкасался то с реалистами, то с модернистами, отвергая лишь абсолютизацию того или другого стиливого принципа, «догмат формы».¹⁰

Значительно явственнее оказалось миросозерцательное противостояние. Черты характерного комплекса умонастроений, духовных представлений, отметивших русское искусство начала XX века, — напряженно драматическое переживание времени, обостренное чувство личности, отход от плоско эмпирических, позитивистских методов познания мира — запечатлелись весьма выразительно в произведениях писателя. Но запечатлелись вместе с тем особенно сложным образом, многим отделяя Андреева и от круга реалистических художников, к которому он поначалу примыкал, и от модернистского движения. Писатель не принимал символистского спиритуализма. В религиозно-мистических увлечениях модернистов он видел своеобразное утешительство, лишь маскирующее страх перед жизнью, однако никогда не присоединялся и к миросозерцанию современных ему писателей-реалистов, а порою и вовсе от него отмежевался. В 10-е годы, например, он воспринимал социально-исторический «горьковско-вересаевский оптимизм», «тенденциозную жизнерадостность» деятелей «Книгоиздательства писателей» как «курьезное требование внешней бодрости».¹¹ Андреев постоянно менялся. Он прошел сложный путь. Но его напряженно ищущая мысль так и не обрела цельности.

Схема «от реализма к декадентству», столь часто воспроизводимая в критических работах о писателе, страдает поэтому неточностью двойного рода. Поздний Андреев явно не сводим к декадентству. С другой стороны, далеко не однолинейно и предшествующее его творчество. Именно в нем складываются основные начала и противостояния пути писателя. И более того. Среди других периодов деятельности Андреева особенно выразительное представление об интересующей нас проблематике дает как раз более ранний период (до начала первой русской революции). Ему мы и уделим основное внимание.

В русле гуманистических традиций русской классики начинал свой путь писатель. Его произведения 90-х — начала 900-х годов повествовали об участии «униженных и оскорбленных», о драмах «маленького» человека. Многие мотивы, темы, жанровые и стиливые черты ранних андреевских рассказов и очерков, изобразивших жизнь городских низов (мастеровых, ремесленников, прислуги, обитателей «дна» и др.), особенно близки литературе демократического шестидесятничества, творчеству автора «Растеряевой улицы». С самого начала, однако, — и об этом уже шла речь в критике — даже хорошо известное по сочинениям предшественников (в том числе, и шестидесятническая традиция)¹² приобретает у Андреева специфический облик. Социальные драмы действительности переключаются в психологическую сферу. Главное — это катастрофический урон, который наносят они душе человека.

«Паша, Пашечка, пожалей меня, ведь я один. Всю жизнь не попят...»,¹³ — исповедуется герой рассказа «Памятник» случайной знако-

¹⁰ «И когда символизм потребует от меня, чтобы я даже сморкался символически, я пошлю его к черту; и когда реализм будет требовать от меня, чтобы даже *сны мои* строились по рецепту купринских рассказов — я откажусь от реализма» (Лит. наследство, т. 72, с. 541).

¹¹ См.: Лит. наследство, т. 72, с. 545—546; Реквием. Сборник памяти Леонида Андреева. М., 1930, с. 71.

¹² См., например, одну из последних статей: Шахов В. В. Ранний Л. Андреев и традиции демократической литературы XIX века. — Андреевский сборник. Исследования и материалы. Курск, 1975.

¹³ Андреев Леонид. Повести и рассказы в 2-х т., т. I. М., 1971, с. 66. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

мой, проститутке. С «ужасающей тоской одиночества» умирает мальчик-подмастерье Сениста из рассказа «Гостинец». Об «изболевшейся человеческой душе, одинокой и всеми забытой» — рассказ «Весенние обещания». О «бездонной пропасти, которая отделяет человека от человека и делает его таким одиноким, несчастным и слабым» (I, 89), читаем в «Ангелочке». Трагическое отъединение людей друг от друга, по Андрееву, — основной итог царящего вокруг зла. Неотвязное, особенно частое в лексиконе писателя слово «одиночество» переходит из рассказа в рассказ.

Но это — не только социальное одиночество. Очень скоро центральный мотив андреевских произведений приобретает весьма расширительный смысл, становится мотивом человеческого отчуждения от изначальной тайны бытия, иначе говоря — мотивом метафизическим. С начала 900-х годов метафизика эта прочно укореняется в творчестве писателя. У нее — особое место среди философий человека, которые исповедует русская литература начала столетия.

В. Г. Короленко писал в 1904 году о «связи, извечной, неразрывной, скажем даже таинственной, между природой и душой человека, которая есть ведь тоже явление природы и потому тесно связана с нею миллионами своих живых ощущений». Но «бесконечная мировая тайна» не должна внушать страх, ибо «наибольшее чудо» мира — «его устойчивые законы, подлежащие познанию, а не чей-то фантастически злой и бессмысленный произвол». Человек *одноприроден* стихиям мировой жизни. В этом — источник «великого, живого, бесконечного блага» существования. Именно такова суть «концепции мира», которую Короленко называет «пантеистической», которую считает наиболее соответствующей современному художественному мышлению.¹⁴ И опыт ряда писателей начала века подтверждает это. Идея своеобразно «пантеистического» единения человека с миром привлекала и то время и других художников-реалистов (скажем, Бунина, Сергеева-Ценского).

Приведенные же суждения Короленко высказаны в данном случае не вообще. Они полемически адресованы повести Андреева «Жизнь Василия Фивейского» и попадают в точку. Именно в эту пору всякого рода поиски сущностной гармонии между «я» и миром часто вызывали настроенное отношение у писателя, мыслилась ли она трансцендентно, как у символистов, или в живой жизни, как у реалистов. В его творчестве возникает представление о двух субстанциях существования — субстанции мирового бытия и находящейся в антагонизме с нею субстанции самого человека. В начале 1903 года Андреев писал Горькому: «...ты для меня дух свободы, а этому святому духу так или иначе хочу я служить. Не правде — ее я не знаю и никогда не узнаю... Свобода же — это единственное, что я непосредственно люблю, и знаю, и понимаю».¹⁵ В контексте раннего андреевского творчества это различие «правды» и «свободы» как раз и ведет к противоположению основных сущностных начал. Если «правда» есть то, чего никогда не узнаешь, — значит, она существует помимо человека, т. е. является атрибутом отчужденного от человека, внеположного бытия. «Свобода» же, поскольку она не соединяется с «правдой», — есть признак другой субстанции, той, что отчуждена от целого, т. е. атрибут чисто личностный.

Субстанция мировой жизни и непознаваема, и враждебна человеку. Казалось бы, отсюда — прямой путь к представлению о человеке-рабе, изначально пассивном и бессильном пред лицом рока (в духе декадентского миросозерцания некоторых из «старших» символистов 90-х годов). Между тем в андреевском творчестве утверждается противополож-

¹⁴ В. Г. Короленко о литературе. М., 1957, с. 367—370.

¹⁵ Лит. наследство, т. 72, с. 173.

ная позиция — позиция несогласия, борения, бунта, природа которых своеобразна. Поскольку личность отвергнута метафизическим целым, пути к нему заказаны для нее, любые условия примирения все равно не будут приняты, постольку не остается иного выхода, как бросить вызов судьбе («Смысл, смысл жизни, где он? Бога я не прииму, пока не одурею... Человек? Конечно, и красиво, и гордо, и внушительно, — но конец где?.. а искать, страдать для искания и страдания, без надежды на ответ, на завершение, нелепо. А ответа нет, всякий ответ — ложь. Остается бунтовать — пока бунтуется...» — из письма В. В. Вересаеву, июль 1904 года).¹⁶ Своеобразие идеи бунта в отдельных андреевских произведениях этого времени как раз в том, что ее питает сознание метафизической безвыходности. Возникающее здесь мироощущение соприкасается (но далеко не отождествляется) с экзистенциалистской философией человека — особенно в ее позднейшем, «атеистическом», варианте: Камю, Сартр. Соединение героического и фаталистического мотива отличает некоторые из наиболее органичных вещей писателя начала 900-х годов — таких, как рассказы «Стена», «В темную даль» или повесть «Жизнь Василия Фивейского».

Следует дольше задержаться на этой повести. Ее значительность ощутили современники. Первая публикация повести (в первом «Сборнике товарищества „Знание“ за 1903 год») вызвала отклики столь же многочисленные, сколь и разноречивые.¹⁷ Одни нашли в ней отражение мистической концепции бытия (В. Короленко, Вяч. Иванов), другие же — «окончательный разрыв с мистицизмом» (М. Неведомский), «грубо материалистическое мировоззрение» (В. Брюсов). Повесть толковалась и как призыв к бунту, и как утверждение безысходного пессимизма. Оценивая художественные качества «Фивейского», писали то о чистом символизме (Ник. Ашеров), то о «красках почти естественно-исторических» (В. Розанов). Разногласия суждений объяснима: «Жизнь Василия Фивейского» своеобразно синтезировала основные линии творчества писателя на этом этапе его пути. Андреевские же синтезы никогда не приводили к гармонии, всегда соединяли несогласные и непримиренные — в конечном счете — начала. Метафизические устремления писателя неоспоримы. И однако они не исчерпывают всего содержания его мысли, не являются перед нами в «чистом» виде, осложнены и другими, весьма существенными представлениями. «Жизнь Василия Фивейского» явственно это демонстрирует.

В центре повести — человек в его отношениях к метафизической тайне (здесь, в рассказе о священнике, она предстает под именем «Бог»). Этими отношениями предугазан тернистый путь героя. Уже в юные годы со «зловещей и таинственной преднамеренностью» «стекались бедствия» на его жизнь. Но «когда он сделался священником, женился на хорошей девушке и родил от нее сына и дочь, то подумал, что все у него стало хорошо и прочно... И благословил бога...» (I, 354). Когда же впоследствии «суровый и загадочный рок» наслал на его семью еще горшие беды, то раскололось его прежнее, цельное, торжественное и простое исповедание: молитва сменилась сначала несмелым вызовом, а затем и богохульственным кулаком, поднятым к небу («И ты терпишь это! Терпишь! Так вот же...» — I, 384). Однако еще позже, после самого страшного события (пожар в его доме, гибель пощады) бунт о. Василия, казалось бы, пошел неожиданно на убыль. Во всех несчастиях своих увидел он теперь знак высшей мудрости, уготовившей ему особую участь: «Че-

¹⁶ Вересаев В. Воспоминания. М.—Л., 1946, с. 454.

¹⁷ Подробнее об этом см.: Русская литература конца XIX—начала XX в. 1901—1907. М., 1971, с. 413—414.

рез горпило бедствий, насильственно отторгая его от дома, от семьи, от суетных забот о жизни, вела его могучая рука к великому подвигу, к великой жертве» (I, 396). Жертва была отвергнута, чаемое горнее благо оказалось призраком, обернулось inferнальной издевательской злобой, поправшей мученическую жизнь, но не смогшей узнать ее. Последнее отчаяние о. Василия стало и последним бунтом, последним дерзким порывом, явленным в самой смерти героя. Уже мертвый, «и в своей позе сохранил он стремительность бега» (I, 424).

Главное, что во всех метаниях о. Василия, во всех крайностях его мысли всегда оставалось нечто неизменное и цельное. Он приемлет бога лишь при условии, что и тот признаёт самоценность его личности. Андреевский герой не хочет «под богом ходить», как то предписано смертному. Возмущение посягательством на человеческие права питает его протестующий дух в пору безверия. «Беспредельная» же «униженность», пришедшая в момент обретения веры на смену «страстному гневу», по существу мнимая. В смиреннии пред «волей пославшего» оказывается еще больше гордыни. Ибо в чем же для героя повести (в этот момент трагических иллюзий) истинное величие бога? В том, что бог своею властью способен сделать человека — в его, Фивейского, лице — тем, «кто повелевает над жизнью и смертью» (I, 405—406), вершителем чудес, пророком. Способен безгранично, вровень с собою, возвысить личность (в вере Фивейского «не было человеческого, дрожащего и в силе своей; так мог говорить только тот, кто испытал неизъяснимую и ужасную близость бога» — I, 394). «...Рассказ на „тему о боге“ — опять все тот же гимн человеку, многоликому и единому гордому божеству всех Горьких», — писала З. Гиппиус.¹⁸ Слова неприязненно-пренебрежительные и, однако, улавливающие суть. В пафосе человеческого непокорства прежде всего и выразились (независимо от конечных выводов писателя) и соприкосновения Андреева с Горьким как таковым, и с Горьким собирательным, его линией в литературе («всеми Горькими»), и, главное, со знаменами самой жизни. «...Что везде неблагополучно, что катастрофа близка, что ужас при дверях, — это я знал очень давно, знал еще перед первой революцией, и вот на это мое знание сразу ответила мне „Жизнь Василия Фивейского“...» — писал А. А. Блок в 1919 году и добавлял: «Так вот перекликнулись два наши хаоса...».¹⁹ В повести, лишенной внешних примет общественно-политической действительности, Блок почувствовал *историческое* время, как и особую природу его восприятия Андреевым — хаотическую, смутно-интуитивную. На уровне же оформленной мысли (имея в виду ее собственно философский план) это стихийное ощущение драматизма текущей истории нередко возводилось к конфликту «чистых» существ, где антагонизм отдельного человека с миром предстал как изначальный.

Характерно, что в андреевской повести о священнике кончаются крахом не только попытки человека найти себя в боге, но и слиться с природой. Есть моменты в жизни героев (о. Василия и попадьи), когда, суля избавление от ужаса жизни, им становятся родственно близки «необъятная ширь полей» и «зеленые тени леса», казавшегося «живым, умным и ласковым», «запаху трав» и «гармоничное» стрекотание кузнечиков. Но моменты эти ничтожно краткие. Очень скоро обнаруживается, что желанная гармония — всего лишь мираж. Уже на первых страницах повести рассказано о гибели первенца Фивейских, утонувшего в реке. «Простая и страшная» человеческая смерть происходит в знойный июльский полдень, вопиюще противореча сияющему солнцу, «необыкновенной прозрачности воздуха». С тех пор попадьи «на всю жизнь почувствовала...

¹⁸ Крайний Антон. Легкие размышления. — Новый путь, 1904, № 7, с. 250.

¹⁹ Блок Александр. Собр. соч. в 8-ми т., т. VI. М.—Л., 1962, с. 131.

страх к ярким солнечным дням», а «скоро и все в доме о. Василия стали бояться ярких летних дней, когда слишком светло горит солнце и нестерпимо блестит зажженная им обманчивая река» (I, 355). В такой же вот день гибнет затем и сама попададя. Радужным обманом и самообманом, маскирующими зло, предстает в «Фивейском» пантеистическая идея извечной связи «между природой и душой человека», которую Короленко почитал высшим благом.

И не только в «Фивейском». Звонит в церковный колокол, взывая к небу, слободской кузнец Василий Меркулов, звонит о «великой тьме», объявшей землю, о попорченной «правде жизни» (рассказ «Весенние обещания», 1903). В этом «безумно-печальном... вопле» соединились «мощные мольбы и угрозы» (как соединились они и в протестующем голосе о. Василия Фивейского: «Я — верю, — сказал невидимый голос. Угроза и молитва... были в нем» — I, 362). Звонит в тот же колокол и звонарь Семен. Но его звоны — о другом. Они — гимн примирению человека с миром, сорадованию: «Взгляни на землю: прекрасна она, как молодая мать, и радуется под солнцем рожденное ею. Ты слышишь, как растет зеленая трава и лопаются весенние почки? Вот правда жизни».²⁰ Но Меркулов (а с ним и сам автор) не принимает пантеистической «правды» «дурака Сеньки», ибо в его звонах «настоящего... нету».²¹

Впрочем, бывало и другое в андреевском творчестве. В мучительных поисках противовеса пессимистическому воззрению на мир писатель подчас и сам склонен — вслед за своим героем — уверовать в благотворную сопричастность человека природным силам бытия (например, рассказ «Весной», 1902), переоценить свое отношение к пантеистической концепции. Это — осложняющий момент в его умонастроении и, однако, никоим образом не определяющий основного направления мысли. В общем и целом, мирочувствие Андреева той поры явно противостоит «оптимистической» метафизике.

Попытка доказать обратное была предпринята сравнительно недавно английским литературоведом Джеймсом Вудвордом в его монографии «Леонид Андреев» (1969) — обстоятельном исследовании, заслуживающем несомненного интереса (например, главы о позднем творчестве писателя) и вместе с тем весьма дискуссионном и даже парадоксальном в том, что касается общей концепции. В ее основу положен тезис об исключительной внутренней цельности творчества писателя уже с самого начала его пути. «Жизнь и отступник» («Life and the Apostate»), — формулирует автор центральную проблему произведений Андреева 1898—1905 годов. Согласно Вудворду, духовный кризис современной личности (по Андрееву) — в ее отпадении от метафизического единства бытия, т. е. «жизни» в истинном значении слова. Это не беда человека, а его трагическая вина. «Каждое произведение (Андреева, — В. К.) возвещает, что человек — сам свой палач».²² Во имя индивидуалистического самоутверждения он расторг связи с сущностными началами жизни — средоточием гармонии и высшего блага.

Проблема личности, отчужденной от целого, и в самом деле выдвинута у писателя на передний план, но решается она совсем не единообразно. Исследователь недостаточно внимателен к характеру андреевского одинокого героя. В одном — отрицательном — ряду оказываются и виновные, и безвинные, и персонажи, чуждые писателю, и те, кто наиболее близок ему, в ком особенно много лично «андреевского». «Он должен быть сломан, но не побежден», — с гордостью сказал писатель о Василии

²⁰ Андреев Леонид. Повести и рассказы. М., 1957, с. 206.

²¹ Там же, с. 207.

²² Woodward James B. Leonid Andreyev. A study. Clarendon Press, Oxford, 1969, p. 97.

Фивейском.²³ А у Вудворда Фивейский — один из самых злейших «отступников» и эгоцентриков, понесших заслуженную якобы кару от мстительницы-жизни, чьи законы он преступил.

Подлинный смысл идеи личности в произведении Андреева весьма далек от этого однозначного итога. Мы говорили об отношении героя к богу, природе. Но не менее значительна и другая сторона повести — герою и непосредственно окружающая его человеческая среда.

«Среди людей он был одинок» (I, 354). Этой «формуле» бытия о. Василия, которая входит в повествование с самых первых его строк, подчинятся многие годы жизни героя. Одинок и в юности, и потом, когда, уже обзаведшись семьей, продолжал сторониться людей. И понадобилось случиться сокрушительным событиям, чтобы открылись его глаза на мир. «До сих пор было так: существовала крохотная земля, и на ней жил один огромный о. Василий со своим огромным горем и огромными сомнениями, — а других людей как будто не жило совсем» (I, 372). Теперь же, «впервые на сороковом году своего бытия о. Василий Фивейский понял глазами, и слухом, и всеми чувствами своими, что, кроме него, есть на земле другие люди — подобные ему существа, и у них своя жизнь, свое горе, своя судьба» (I, 372); «за тысячами... маленьких, разрозненных, враждебных правд», разделяющих людей, прозрел общую их участь и одновременно проникся сознанием своей собственной жизненной миссии — «не господина людей и не соседа их, а их слуги и раба» (I, 373, 381). С этих пор изменились его отношения с богом, перестали быть личными. «Бессильный слугитель всемогущего бога», он словно бы принял на себя вину за все страдания, причиненные людям мировым злом — «как будто он совершил все преступления, какие есть в мире, он пролил все слезы...» (I, 386). Правда, позже, в момент нового обретения веры, чувство своего избранничества опять, казалось бы, — и неизмеримо больше, чем ранее, — отделило Фивейского от людей («Перед ними стоял высокий человек, совсем незнакомый, совсем чужой, и чем-то могуче-спокойным отдалял их от себя» — I, 398). Но это отдаление было разительно противоположно прежнему — отдаление от частного, эгоистического, от отдельно человеческого ради приобщения к всечеловеческому. В лице Фивейского, впитавшего в себя «соки сердца всех людей, живых и мертвых», печаль их «несбывшихся надежд... горечь обманутой веры... пламенную тоску» (I, 381), предстал теперь перед богом уже не одинокий, а как бы собирательный Человек. Но исход один. Как гордыня индивидуалиста, так и альтруистический порыв, пришедший ей на смену, оказываются равно бессильными. Одинаково карая и правого, и виновного, метафизическая сверхпричина стирает различие между добром и злом. К такому выводу, казалось бы, неминуемо приводит логика повести. Однако содержание ее значительно сложнее. Духовный путь о. Василия, очерченный в произведении, включает в себе смысл, во многом противоположный напрашивающемуся выводу. Герой, который сумел возвыситься над своим «я», проникся страданиями всех, «позвал к себе горе людское», возвышен и самим автором. Человек призван к бунту против зла, он обязан выполнить свою миссию добра и любви на земле, как бы ни бессмысленно это было с точки зрения метафизической меры вещей. Своеобразие мысли художника — именно в этом. Ее гуманистический пафос сплетен с идеей метафизического зла и утверждается *вопреки* началам мировой жизни (как они видятся Андрееву), а не в согласии с ними.

Короленко, не принявший, мы помним, философии произведения в целом, но вместе с тем назвавший «Жизнь Василия Фивейского» «выдающимся» сочинением, трактующим «важнейшие проблемы человеческого духа», уловил эти разнонаправленные тенденции повести, нашел в ней

²³ Лит. наследство, т. 72, с. 185.

близкое и себе. Он писал, например: «страницы, где Фивейский в своих тяжелых и тревожных исканиях пытается установить связь между своим горем и темным горем исповедующихся у него мирян, производят глубокое впечатление...» (курсив мой, — В. К.).²⁴ Не случайно эти страницы выделены здесь особо. Они и в самом деле выпадают из метафизического плана повествования (ведь андреевский универсум отвергает идею «связи»), образуют другой его план. Что же до самого Короленко, то для него не было противоположности там, где ее видел Андреев. В повести Короленко «Не страшное» (появившейся за год до повести Андреева) рассказчик Павел Семенович Падорин ищет глубинных связей между «там» и «здесь»: «И зачем все... и какой, знаете ли, смысл твоей жизни в общей, так сказать, экономии природы, где эти звезды утопают, без числа, без предела... И начинаешь угадывать что-то там, высоко... И хочешь убежать от этой укоряющей красоты, от этого великого покоя со своим смятением и хочешь слиться с ними...» (курсив мой, — В. К.).²⁵ А вот — близкий мотив в «Фивейском»: «Когда последним он уходил из церкви, уже темнота царила, и тихо сияли звезды, и молчаливый воздух весенней ночи ласкался нежно. Но он не верил в спокойствие звезд (курсив мой, — В. К.); ему чудилось, что и оттуда, из этих отдаленных миров, несутся стоны, и крики, и глухие мольбы о пощаде» (I, 386). По Короленко, исходные начала жизни, ее извечные «космические» законы добры к человеку, и — если только разгадать их! — «все мы обязаны быть здоровыми и счастливыми». ²⁶ Во многом противоположным образом судит о бытийных вопросах Андреев. И однако, независимо от его отношения к конечному и вечному, проблема ответственности человека перед своим ближним в текущей, вокруг лежащей жизни сохраняет для писателя свой высокий смысл.

В двух тематических планах повести (личность перед сверхначалом и с себе подобными) проступают, таким образом, два плана мысли, два мерила, два основных проблемных ряда — метафизический и социальный, которые особенно наглядны здесь, ибо соединяются внутри отдельного произведения.

Всеу андреевскому творчеству так или иначе свойственна эта двойственность критериев, эта сложность подходов к тревожащим вопросам. И особенно к вопросу самому важному для писателя — об индивидуальном бытии и его отношении к бытию общему. Неизменен у Андреева пафос личности, независимой и гордой. Но в каких условиях произрастает дух свободы?

Современник и соотечественник Андреева экзистенциалистский философ Лев Шестов давал на это ответы категорические и недвусмысленные. (Имею в виду убеждения того периода его творчества, когда писались известные его книги — «Достоевский и Ницше. Философия трагедии», 1903 и «Апофеоз беспочвенности», 1905). Непререкаемым условием свободы для Шестова (как и для всякой последовательно экзистенциалистской концепции) является состояние одиночества: по сути, оно — синоним личностного начала вообще. Одиночество — это «последнее слово философии» — оправдано в своих самых крайних, эгоцентрических выражениях, каковы, например, философия «подпольного героя» Достоевского (и самого автора, убежден Шестов) и ницшеанская вседозволенность. Эта позиция, по Шестову, приводит человека на грань отчаяния и ужаса. Но одновременно она есть и высшее благо по сравнению с любыми формами коммуникации, нивелирующими индивидуальность, лишающими ее сознания трагической свободы, растворяющими в людском множестве.

²⁴ В. Г. Короленко о литературе, с. 370.

²⁵ Короленко В. Г. Собр. соч. в 10-ти т., т. III. М., 1954, с. 373—374.

²⁶ Там же, с. 370.

Быть вместе с другими, жить общей жизнью, подчиняясь диктату «обще-обязательных норм», установленных разумом и моралью, — удел посредственности. Лишь полное внутреннее отчуждение способно обратить личность к истинному, трансцендентному бытию, хотя возможность его познания остается для философа проблематической и гадательной.

Есть связующие нити между Андреевым и Шестовым. Их сближает отношение к разуму. Оба они враждебны не только позитивизму, но и «утешительной» метафизике, сулящей человеку потустороннюю гармонию и утаивающей от него правду о мировом безначалии. На это сходство взгляда указал Иванов-Разумник в своей книге «О смысле жизни». (Общей ложной позиции так называемого «имманентного субъективизма», с которой написана книга, мы здесь не касаемся). Он же наметил различие между Шестовым и Андреевым: если у Шестова единственный выход для человека — принять и даже вслужить роковую неизбежность, бытийный ужас, то Андреев, пусть робко, но ищет противовеса им в душевных силах личности. Однако при этом критик приписывает Андрееву чрезмерную отвлеченность взгляда на текущую действительность, не обнаруживает в «философско-этической» проблематике творчества писателя непосредственного «общественно-этического» содержания (считая это достоинством),²⁷ не находит в андреевских сочинениях (как и в шестовских) альтернативы позиции одиночества. Верно, что и того, и другого писателя неотступно влечет трагическая проблема одинокого «я». Но еще важнее, что отношение к ней различно. И именно здесь — основной пункт расхождений.

Нескончаемо презирая массовидность, безличную мещанскую посредственность, Андреев, однако, не приемлет и индивидуальность в духе ницшевско-шестовском. «Великое и грозное одиночество» оказывается «зловещим» и «безумным» («Мысль»). Разобщение людей, предоставленных только самим себе, невозможность проникнуть в истинную сущность чувств и помыслов ближнего — это проклятие («Большой шлем», «Город», «Вор», «Ложь», «Смех» и др.). Чем многолюднее становится мир, тем «ужаснее... одиночество каждого», ибо «больше было людей, которые не знали друг друга» («Город» — I, 258). Человеку «так страшно узнать и найти себя в каком-то безличном „он“, о котором говорят посторонние незнакомые люди» («Вор»)²⁸ Шестов утверждает человека в состоянии духовной изоляции, Андреев противопоставляет ему иное состояние.

Отсюда и особенности андреевской характерологии. В произведениях писателя явственно различаются два личностных начала, два «индивидуализма». Герои-эгоцентрики, исповедующие мизантропическую философию, считая ее спасительным для себя прибежищем, вызывают неприязнь у автора, — все равно, проистекает ли такое отношение к жизни от отчаяния затравленного, запуганного, загнанного в угол «маленького человека», как в рассказе «У окна», или, напротив, от своеволия личности, которой «все дозволено», как в повести «Мысль». Но есть и иные герои. Бунтари из «Жизни Василия Фивейского», из рассказа «В темную даль» протестуют во имя поправленного человека. Они тоже индивидуалисты, но поневоле, и одиночество свое несут как тяжелое бремя. Жизнь в отчуждении от людей воспринимается как трагическое состояние и самим автором. Он взыскует личности, гордой и независимой, но избавленной от одиночества, связанной тесными узами с людской общностью.

Остаются нерешенными, однако, «проклятые», «вечные» вопросы о тайнах мира, сокрытых за гранью видимой жизни. И если возможно

²⁷ Иванов-Разумник. О смысле жизни. Ф. Сологуб, Л. Андреев, Л. Шестов. СПб., 1910, с. 159.

²⁸ Андреев в Леонид. Полн. собр. соч., т. II, с. 18.

преодолеть разобщенность в отношениях человека с человеком (хотя это и трудно достижимо), то одиночество в мире, перед лицом трансцендентных загадок бытия, Андреев чаще склонен считать неизбежным. С мыслью о началах, связующих людей в окружающей жизни, и разоблачительной критикой общественного порядка, попирающего эти начала, соседствует мысль о трансцендентном одиночестве человека. Вокруг лежащая действительность со своими насущными нуждами порою отодвигает мысль о непостижимом, побуждает забыть о нем. Но то и дело оно врывается опустошительным вихрем, круша созданное людьми. Своеобразие андреевского творчества интересующей нас поры — именно в переплетенности и одновременно относительности двух этих авторских «правд», ибо ни одной из них не дано торжествовать. Отсюда — характерные антиномии мысли писателя, которые, однако, находят объяснение в сложно-противоречивом единстве его мировидения.

Отчуждение человека фатально — говорит рассказ «Молчание» (1900). Человек не один, в итоге мучительных испытаний он находит путь к людям — утверждают рассказы «На реке» (1900), «Иностранец» (1901). В 1902 году Андреев неожиданно отказался печатать полностью законченный рассказ «Тенор», объясняя это, в частности, тем, что «все время и притом *однообразно* кричать: ох, нехорошо умирать! — нелепо» и что «побочная мысль о необходимости цельной, многосторонней и живой жизни развита слабо». ²⁹ Годом раньше, в превосходном рассказе «Жили-были» писатель изобразил два противоположных отношения к жизни — мизантропическое и любвеобильное, рождающих и различные отношения к смерти: кто не сосредоточен на себе, кто сумел найти себя среди людей и возрадоваться ценностям жизни, тому легче преодолеть трансцендентный страх. Связующие факторы оказываются более властными, чем разобщающие.

Любопытны традиционные мотивы сострадательного гуманизма, кроткой, прощающей любви к ближнему, жалости к «меньшому брату», столь устойчивые в раннем творчестве писателя («Баргамот и Гараська», «Из жизни штабс-капитана Каблукова», «Гостинец», «Кусака», «Предстояла кража» и др.). Любопытны тем, что помимо традиционного содержания заключают и свое, «андреевское». В этих внешне непритязательных рассказах есть философическая нота, связывающая их с направлением дальнейшего творчества писателя. Писатель размышляет над тем, что называют сейчас коммуникабельностью, и склоняется к положительному решению. Жизнь разводит человека с человеком, но неодолимой остается потребность в духовном общении. Изредка и ненадолго падают перегородки, разделяющие людей (в том числе и социальные), и они проникаются чувством взаимной близости. Что ведет их? Сама натура человеческая. Андреев верил в ее изначально добрую суть. И однако «был все-таки слишком реалист для того, чтобы выдумать утешение себе, хотя и желал его», ³⁰ чтобы сотворить из этой веры панацею, чтобы уповать только на природу человека.

Ответов на то, как преобразить жизнь, он ищет в гуще социальной жизни своего времени. Особенно наглядно демонстрирует это его публицистика начала 900-х годов (печатавшаяся в московской газете «Курьер»). «Фельетонист на общественные темы», он живописует «тысяча одно безобразие, какими кипит повседневная жизнь», умея возвыситься от мелких злоб текущего дня до важного и значительного, до истинно гражданской мысли. Вопрос об интеллигенции и народе, мучительно волновавший российского литератора, — едва ли не самый основной и в фельетонах Андреева. Полны сарказма его бичевания интеллигентско-мещан-

²⁹ Лит. наследство, т. 72, с. 155.

³⁰ Горький М. Полн. собр. соч., т. XVI. М., 1973, с. 328.

ской души, которую лепят «стадные законы... законы приведения всех дробей к одному знаменателю пошлости и безличности». Основная же вина и беда сего «героя» — в его равнодушии к судьбе народной, в его полнейшей глухоте ко все громче раздающимся бодрым зовам из глубоких недр России, где «живет и могуче дышит народная масса». Действительность рождает многозначительные предзнаменования. Они говорят о том, что «песенка пессимизма спета».³¹

Отчетливо демократическими симпатиями, упованиями на творческие силы народа привлекает публицистика Андреева. Это — несомненно заметная страница его творческой деятельности той поры и все-таки далеко не самая характерная. Примечательно, что непосредственно общественная температура его публицистики была гораздо более высокой, чем температура художественного творчества. Мы не обнаружим в его рассказах ни той открытой гражданской инвективы, ни — в особенности — тех призывов к идеалам, тех деклараций общественного оптимизма, которые подчас находим в его статьях. Дело не только и не столько в различии внешних форм выражения авторского «я», которые в публицистике, как тому и положено быть, значительно прямее. Различия более глубоки.

В своей содержательной книге об Андрееве Л. А. Иезуитова предлагает искать в публицистике писателя «отправную точку» для анализа его творчества, «ключ» к «опорным, направляющим линиям его миропонимания».³² Это преувеличение. Известно, что сам Андреев отзывался куда как прохладнее, а подчас и вовсе пренебрежительно о своих газетных опытах. Публикации его фельетонов в марксовом издании предшествовало редакционное примечание (сделанное, без сомнения, по просьбе писателя), где, в частности, говорилось: «Автор не придает этим легким наброскам большого серьезного значения...».³³ Пусть мы и не согласимся целиком с этими самооценками, но все же посчитаться с ними надо, ибо долю истины они содержат.

Публицистика Джемса Линча (газетный псевдоним фельетониста) и художественные произведения Леонида Андреева — разумеется, взаимосвязанные, а не «идеологически самостоятельные миры».³⁴ Но суть в том, что художественные вещи гораздо шире и точнее воссоздают духовный мир писателя, поскольку воссоздают его в полном объеме, во всей противоречивой целостности. Публицистика же запечатлевает, в основном, только одну, непосредственно общественную, линию деятельности Андреева.

Есть у него и художественные сочинения, целиком или почти целиком сосредоточенные на аспектах жизни социальной. Среди них такие рассказы, как «Иностранец» или «В тумане», где изображение драм современного бытия последовательно освещается социальным светом. Возможно, что, замыслив «В тумане» (опубликован в декабре 1902 года), автор собирался «оправдаться» перед многочисленными критиками предшествовавшего рассказа «Бездна» (появился в январе того же года), упрекавшими его в поклепе на человека, метафизическом пессимизме, асоциальности. И однако, если иметь в виду основное направление творчества писателя, «Бездна» — более характерное произведение. Характерное соединением реального и ирреального содержания. Сплетающий оба этих

³¹ Андреев Леонид. Полн. собр. соч., т. VI, с. 180, 316, 175, 179.

³² Иезуитова Л. А. Творчество Леонида Андреева (1892—1906). Л., 1976, с. 20—21.

³³ Андреев Леонид. Полн. собр. соч., т. VI, с. 168.

³⁴ Иезуитова Л. А. Указ. соч., с. 33. Напрасно только Л. А. Иезуитова приписывает мне это представление о «самостоятельных мирах», ведь я говорил совсем другое: «И все же непроходимой границы между образной и публицистической сферой у Андреева не было и не могло быть. Перед нами различные стороны единого писательского „я“, демонстрирующие сложную его противоречивость» (Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века. М., 1975, с. 226).

смысла образ «черной бездны», всепроникающей «тьмы, широкого и многоглазого, что есть жизнь», двойствен. Он соотносен и с конкретными социальными разоблачениями Андреева-публициста, и с зловеще таинственными сущностными началами.³⁵

Подобным соединением так или иначе отмечены и другие, самые «андреевские», произведения той поры, каковы, например, «Жизнь Василия Фивейского», «Стена», «Вор» и др. Чрезвычайно конфликтно воссозданное в них бытие, восприятие мира, катастрофично. По-своему глубоко и сильно переданы в этих сочинениях дух русской революционной истории, ощущение ее лихорадочного пульса на пороге общественных потрясений, но одновременно передано и другое — ощущение метафизической драмы личности.

Сложно переплетает разные начала и другая важнейшая проблема андреевского творчества — проблема логического разума, мысли. Пресоблаждает скептическое отношение к ним. Владение мыслью поначалу вызывает у человека уверенность в своей власти над жизнью. Но уверенность эта оказывается иллюзорной, сменяется ощущением несостоятельности мыслящего «я» перед лицом мрачных загадок мира. Участью самонадеянного, возгордившегося собой ума нередко становится безумие. Приблизительно так на протяжении всего пути писателя: от ранних рассказов, «Мысли», через «Мои записки» и «Анатэму» к «Дневнику Сатаны», где звучит, начиная уже с первых страниц, мотив изначального несовершенства человеческого разума, бессильного проникнуть в сущностные («невыразимые») тайны бытия.

Разумеется, в живой жизни творчества Андреева всё сложнее, чем в схеме. Оно знает и периоды возвышения разума (время первой русской революции). Да и на других этапах не обстояло просто с этими мучающими писателя вопросами. Сложность заключалась и в том, что помимо метафизического аспекта андреевская «критика разума» имеет аспект социально значительный, нравственно гуманистический. В творчестве писателя радио не раз является нам в облике бездушно-эгоистического, самодовлеющего «его»; эгоистическому уму противостоит альтруистическое чувство — начало, связующее людей. Тут отчетливо просматривается связь с устойчивой традицией русской литературы (Достоевский — особенно) — традицией последовательного неприятия буржуазно-индивидуалистического рационализма.

Повесть «Мысль» (1902) интересна как раз тем, что здесь явственно сходятся два упомянутых аспекта. Герой произведения развенчан в своем нравственно-социальном облике. Именно логическими выкладками обосновывает он свое преступление, свое «все дозволено». Сухая рационалистическая идея становится орудием «сверхчеловека», служит эгоцентрическому самоутверждению, и Керженцев несет возмездие за это. Однако драма враждебного писателю рационалистического сознания переходит в трагедию мысли как таковой. Крах Керженцева — это и величнейший крах. Он ощутил одиночество разума — разума вообще — в «пустоте вселенной». И эта другая, метафизическая, тоска уже сродни автору. Двойственность мирозерцательной позиции Андреева — снова перед нами.

Обращаясь к поэтическому языку писателя, мы и тут встречаемся с явлением, характерным для всего его художественного мышления — явле-

³⁵ Подробнее о «Бездне» см. в моей книге «Русский реализм начала XX века» (с. 226—228). Любопытно, что, высказываясь публицистически о своих произведениях, сам Андреев иной раз приглушал эту их реальную двойственность, выдвигая на первый план собственно социальный момент. Именно так — более однозначно, чем то было на самом деле — истолковал он и рассказ «Бездна» в фельетоне «Мелочи жизни» («Курьер», 1902, 27 янв.), и рассказ «Стена» в письме А. М. Пятаеву от 31 мая 1902 года («Звезда», 1925, № 2, с. 257—258).

нием симбиоза, сочетании разпородных начал. Реалистическая манера письма (в целом, преобладающая в произведениях начала 900-х годов) вступает то и дело в контакт с другими стилиевыми тенденциями.

После того как в семье Василия Фивейского родился сын-идиот, «ни у кого не стало охоты жить, и от этого все приходило в расстройство. Работники ленились, не делали что приказывают, и часто без причины уходили... Обед подавался то поздно, то рано, и всегда кого-нибудь не хватало за столом... Откуда-то появилось множество рваного белья и одежды, и попадья все твердила, что нужно заштопать мужу носки, и как будто штопала, а вместе с тем носки всегда были рваные, и о. Василий натирал ногу. И по ночам все ворочались и мучились от клопов». И сразу же вслед за этим: «И куда бы люди ни шли, что бы они ни делали, они ни на минуту не забывали, что там, в полутемной комнате, сидит некто неожиданный и страшный, безумием рожденный... И не были спокойны их ночи: бесстрастны были лица спящих, а под их черепом, в кошмарных грезах и снах вырастал чудовищный мир безумия, и владыкою его был все тот же загадочный и страшный образ полурепбенка, полужверя» (I, 364—365).

На таких вот переходах (от ровного, реалистически конкретного повествования к сгущенно экспрессивному, до крайности взвинченному) строится произведение. Но они не только стилистические. В точках перехода порой сходятся два смысловых плана повести — реальный и ирреальный. И двойственность стилистического ряда выявляет это.

Однако такого рода прямые соответствия возникают далеко не всегда. Условно-экспрессивная речь может стать своеобразным аналогом метафизического начала, но может и не стать. Повесть «Красный смех» (1904) — произведение, отличающееся, пожалуй, наиболее «отвлеченной» стилистикой по отношению к предшествующему творчеству писателя. Изобразительность повести отчуждена от конкретного, лишена, как правило, сколько-нибудь точных примет времени, места, обстановки. Заглавный образ «Красного смеха», олицетворяющий обезумевший разум, диктует поэтику символа. Но предельная обобщенность символики, крайнее, характерно экспрессионистское сгущение образа целиком служат в этом случае воплощению реального общественного смысла, свободного от метафизики.

И совсем другое, например, в маленьком рассказе «В поезде» (начало 900-х годов), где все зримо и предметно: вагонные попутчики, толкующие о жизни; поезд, следующий по дороге, где «часто ездит Лев Толстой», мимо «русского зимнего леса»; телеграфист со станции Белево, который живет «у какой-нибудь мещанки в трехколонном домике над оврагом», «в маленькой жаркой комнатке с лежанкой», «любит вышитые русские рубашки, которые ему дарят на именины, мечтает о новой форменной тужурке и лакированных сапогах» (I, 114) и т. п. И однако рассказ этот — вовсе не о «настоящем, проклятом настоящем», а о вечном, фатальном, неизбывном, о «бездонных» глубинах жизни, над которыми «слепо плавают люди-щепки».

Таким образом, разные стилистические потоки в общем не «фиксированы» в андреевском творчестве, не закреплены твердо за определенными *смысловыми* рядами.

Гораздо более тесные связи обнаруживаются на другом уровне — уровне метода. Деятельность Андреева — поприще взаимодействия двух типов образного воссоздания (относительно независимых от поэтического языка). Одному, «дедуктивному», соответствует образ как знак метафизического смысла; другой, «индуктивный», извлекает обобщающую мысль из «эмпирической» реальности. Такое соединение вовсе не обязательно для каждого произведения писателя. Но оно свойственно его творчеству в целом. Оба эти художественных принципа и образуют сложно противо-

речивую, согласную с философским мировоззрением писателя, двуединую природу его творческого метода.

Мы сосредоточились, предупредив об этом заранее, лишь на одном из периодов деятельности писателя (до начала революции 1905—1907 годов) как примере особенно красноречивом. Уже здесь образуется силовое творческое поле исключительной внутренней напряженности, возникшей от соприкосновения противоположных полюсов мысли. Однако ни одному из них не удастся достичь решающего преобладания. Между ними сохраняется относительное равновесие. Оно-то и придает большую наглядность произведениям начала 900-х годов (в смысле выявления «промежуточного» качества).

В дальнейшем творчеству Андреева суждено будет пройти еще через ряд этапов, очень разных. Но во внутренних своих границах все они отличаются сравнительно большей (по отношению к прежнему этапу) отчетливостью, выявленностью основной художественно-смысловой доминанты.

Годы первой русской революции внесли существенно новое в произведения Андреева. Повесть «Красный смех», написанная на пороге революции (ноябрь 1904 года), и последовавшие за нею произведения (повесть «Губернатор», пьеса «К звездам») запечатлели это. Писатель пытается приглушить зловещую метафизику в своем творчестве, переоценить скептическое отношение к разуму, осмыслить человека в его связях с историей и в единстве с космосом, предпринимает самую решительную из своих попыток вырвать одинокую личность из плена отчуждения. Устами Терновского из пьесы «К звездам» Андреев выговаривает и собственную мысль: человек «никогда не будет один». Мучительно, сквозь всю туманность социальных воззрений пробивается писатель к проблематике исторических закономерностей и общественных движений, коллективной психологии и социально активной личности.

Но за первыми поражениями революции последовал «обрыв» и в творчестве Андреева, наступила пора кризиса. Поиски обнадеживающих социально-философских истин теснятся теперь метафизическими мотивами рабства истории у космического зла, фатального противостояния человека неотвратимому («Жизнь Человека», «Царь-Голод», «Елеазар» и др.).

С конца 900-х годов Андреев стремится выйти из духовного тупика на новые пути мысли: «И если прежде я думал, что существует только смерть, то теперь начинаю догадываться, что есть только жизнь. Но именно догадываться».³⁶ Этою мыслью, хотя и неоднозначно толкуемой, отмечен следующий период деятельности писателя. Пессимистическая концепция времени «Тьмы» и «Царя-Голода» остается позади. Но позади остается и доверие писателя к политике, к историческому разуму (в годы первой революции). Андреев снова пытается связать одинокую личность с всеобщими началами бытия, родственными человеку, свободными от трансцендентного содержания, укорененными в жизненной реальности. Однако они, эти начала, часто мыслятся в отвлечении от общественного процесса как целостности неисторического ряда, как имманентные духовные сущности, которые обнаруживаются лишь во внутреннем, «панпсихическом» опыте души. Это выразилось, например, в ряде пьес 10-х годов, частично осуществивших вынашиваемую драматургом идею так называемого театра «панпсихэ». Недоверие к истории отплатило за себя. Заключительный этап пути писателя (пьесы «Реквием» и «Собачий вальс», повесть «Дневник Сатаны») вновь отмечен и метафизическим и социальным пессимизмом.

Говоря о сравнительно большей «определенности» андреевского творчества в годы после первой революции, мы подразумеваем, как это видно,

³⁶ Из письма Горькому от 11 февраля 1908 года (Лит. наследство, т. 72, с. 304).

большую, чем раньше, степень сближения писателя на отдельных этапах то с реалистическим, то с модернистским полюсом (скажем, этап «Губернатора» и «К звездам» или этап «Жизни Человека» и «Царя-Голода»). Но сближения эти так и не становятся обретением. На пути к нему постоянно оказывались другие, встречные мысли, внутренние несогласия, разноречия радио и интуиции. Соперничество разных подходов к миру и сопутствующий им спор противоположных художественных принципов до конца останутся в творчестве писателя. И это не только индивидуальный казус. На рубеже веков и позже подобные идейно-художественные симбиозы возникают и в литературе других стран.

3

Примечателен в этом смысле путь двух современников Андреева — Стриндберга и Пиранделло. Творчество каждого из них поначалу — и достаточно долго — развивается в русле критического реализма с заметными натуралистическими веяниями, но затем обретает новое качество художественной мысли, отмеченное значительно большей сложностью и одновременно большей противоречивостью решений. Ведущая проблематика личности становится в их произведениях (как и у Андреева) ареной спора между противоположными воззрениями — детерминистским и индетерминистским.

«Оставаясь вне школ и течений, возвышаясь над ними, он всех их вобрал в себя. Натуралист и столько же неоромантик, он предвосхищает экспрессионизм... и вместе с тем является первым сюрреалистом...», — писал о Стриндберге его почитатель Томас Манн.³⁷ Но этот художественно-миросозерцательный комплекс выявился не сразу. В творчестве 80-х годов, на ранних этапах пути писателя у него преобладают «золяистские» представления о человеке, всесторонне предопределенном, в первую очередь, «наследственностью, воспитанием, натурой, темпераментом» (романы «Сын служанки», «Развитие одной души» и другие произведения). Переоценка ценностей начинается на рубеже 80—90-х годов. Она совершается с присущим Стриндбергу экстремизмом мысли. На смену позитивистскому детерминизму приходит идея самодовлеющего и одинокого «я», предписывающего собственные законы действительности. В романах «Чандала», «На шхерах» и некоторых других произведениях конца 80—начала 90-х годов появляется личность «нищепанского» типа. Отношение Стриндберга к своему новому герою, одновременно и притягивающему, и отталкивающему писателя, противоречиво.³⁸ В конечном счете преобладают упования на него. «Слишком ранний предтеча „сверхчеловека“» (определение Б. В. Михайловского), он еще нередко терпит поражения в жизненной борьбе и, однако, обладает качествами силы и цельности, которые вселяют надежду.

На заключительных этапах творчества Стриндберга, с конца 90-х годов получает все большее развитие и другое воззрение на личность. Одинокое «я» в значительной мере освобождается от героико-индивидуалистического ореола. Не к цельному, а — все чаще — к хаотически разорванному сознанию влечется мысль писателя. Целеустремленные, казалось бы, помышления и поступки неожиданно перечеркиваются иррациональными толчками психики, неподвластными человеку. Жизнь — поле деятельности фатально разрозненных волей, которые, в конце концов, не ве-

³⁷ Манн Томас. Собр. соч. в 10-ти т., т. X. М., 1961, с. 438.

³⁸ Об этом точно писал Б. В. Михайловский в своем критическом очерке о Стриндберге. См.: Михайловский Б. В. Избранные статьи о литературе и искусстве. М., 1969, с. 518—520, 524—526.

дают, что творят. В некоторых из поздних своих сочинений Стриндберг склонен возвести феномен отчуждения во всеобщую степень, в закон существования, но закон уже не «позитивистский». Крутой поворот к мистицизму в его наиболее воинственной, «средневековой» форме, который произошел в конце 90-х годов у Стриндберга, возвестившего приход в мир «таинственных сил» на смену «эпохе экспериментальных умов» (автобиографические книги «Ад» и «Легенды» — 1897—1898), оставил следы и в последующем творчестве писателя. Правда, более поздние его произведения освобождаются от фантазмагорических представлений в духе Сведенборга («моего путеводителя среди мрака» — «Легенды») о загадочном вмешательстве потусторонних сил в жизнь человека, об общении людей с духами — того, что не в «снах», не в «видениях», а в «полном реализма действии» описано в двух упомянутых книгах. Но метафизическое измерение мира, ощущение иррациональности бытия как сущностной тайны, лежащей за гранью объяснимого и постижимого, и впредь сохраняются в сочинениях Стриндберга. В пору «Ада» и «Легенд» Стриндберг верил в благое предназначение «трансцендентной» революции: пережив «отвращение к самим себе, ужас перед самим собою», люди станут на «путь к более высокому существованию». ³⁹ Однако же в центре поздних произведений писателя — не возрожденные, а погрязшие судьбы. Именно таков основной итог встречи человека с непостижимым, оно предстает злою силой. Этого рода метафизика и определяет декадентское начало в сочинениях Стриндберга.

Но было бы неверно рассматривать лишь под знаком декаданса последний период деятельности писателя, равно как и сводить его к критическому реализму (а так бывает). Именно по отношению к этим годам уместнее говорить об особом, «смешанном» типе творчества, что прежде всего и обнаруживает концепция личности в произведениях Стриндберга. Метко назвав Стриндберга «великомучеником индивидуализма», А. В. Луначарский столь же точно усмотрел его мученичество в неспособности «жить с кем-нибудь», как и «жить одиноким»; «идейное вдовство его не бывало долгим», — заметил критик. ⁴⁰

Этот сложный строй души запечатлен в глубоко исповедальной книге, так и названной «Одинокий» (1903; в других переводах — «Одиночество»). Ее герой ощущает невозможность жить *вместе, бок о бок* с людьми и одновременно необходимость духовной жизни *во имя* людей. Порой он испытывает властное чувство связи с ближним; его неодолимо притягивает «выражение блаженства, которое ощущают два одиноких человека, когда они встречаются и получают уверенность, что они победят это одиночество около друг друга» (XIV, 119). Но вместе с тем он, казалось бы, уверовал в свою, отличную от других участь, в неизбежность своего избраннического отчуждения: ведь человек, одаренный высшими творческими возможностями, непременно уходит вперед от своих жизненных спутников, «он должен идти одиноко...» (XIV, 118). Однако и эта мысль то и дело колеблется сомнениями («К чему все это? Что за смысл находится у себя спокойно дома и издала принимать участие в чужой драме?» — XIV, 74). ⁴¹

³⁹ Стриндберг Август. Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. XII. М., 1911, с. 118. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

⁴⁰ Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т., т. V. М., 1965, с. 220.

⁴¹ Нечто близкое мыслям Стриндберга о творческой личности мы встречаем в пьесе Леонида Андреева «Милые призраки» (1916). В ее герое, писателе Таежникове, запечатлевшем психологические черты молодого Достоевского и духовный опыт самого автора, противоречиво соединились, по замыслу Андреева, «великое милосердие в плане творческих вдохновений — и рядом с этим... неприязнь к конкретному „ближнему“...» (Гроссман Л. Беседы с Леонидом Андреевым. — В кн.: Гроссман Л. Борьба за стиль. М., 1927, с. 279), поглощенность «вечной мукой» человеческой и гордыня индивидуалиста.

Сложные внутренние коллизии творческой, духовно избранной личности, изображенные в «Одиноком», — лишь частный, хотя и особенно явный случай. Драматический разлад между «я» и целым — что это? Можно ли преодолеть его или он — антиномия? Этот мучительный, испытующий вопрос Стриндберг обращает и к общему состоянию мира. Он ищет ответы в обыденной, повседневной жизни (хотя бы известная семейно-психологическая драма «Пляска смерти»). Ищет и в жизни исторической, где, казалось бы, особенно велика роль связующих начал. Цикл исторических драм, обращенных к далекому прошлому, — «Эрик XIV» (1899), «Густав Васа» (1899), «Энгельбрект» (1901), «Кристина» (1903) и др. — заключает в себе и раздумья над современным писателю историческим процессом, его взрывчатой конфликтностью, его крайним усложнением. Но весьма осложнена и собственная стриндбергова мысль об истории.

Коронованный герой известной пьесы «Эрик XIV» с его безвольной, инфантильной, капризно-прихотливой психикой, необъяснимо переплетающей жестоко-эгоистическое и доброе, — в высшей степени индивидуальный, своеобразный и вместе с тем представительный характер, в чем-то выражающий, по Стриндбергу, и родовые черты человеческой сущности.⁴² Можно сказать даже, что это не только характер, но и нечто большее. В Эрике своеобразно запечатлена мысль о самом феномене жизни, феномене истории. История в пьесе — неконтролируемый поток превратностей. Она столь же противоречива, непостижима, иррациональна, как и герой произведения.

Чрезвычайно сложным предстает исторический процесс и в пьесе «Энгельбрект» — из истории национально-освободительной борьбы шведов против Дании и Померании в XV веке. «События нагромодились друг на друга и образовали непроходимую чащу», — замечает один из персонажей пьесы (IX, 90). Этот (свойственный и другим драмам исторического цикла) мотив «непроходимой» спутанности жизненного действия, нечислимых случайностей исторического потока, как и драматической разобщенности индивидуума, возникает и в «Энгельбректе». Однако, в отличие от «Эрика XIV», он не приобретает здесь характера фатальной всеобщности. Не только через «чащу» событий, путаницу внешних обстоятельств, но и через чащобы внутреннего «я» продирается на дорогу к цели герой пьесы. В мучительных душевных испытаниях, угрызениях совести, ценой разрыва с ближними утверждает Энгельбрект в своей исторической миссии, черпая силу не только в себе самом, а в поддержке народа.

Примечателен в позднем творчестве Стриндберга и процесс собственно художественного обогащения. На рубеже веков предельно активизируется вся образная система писателя. Выразительный пример — его драматургия. Уже сам по себе интенсивный ритм пьес Стриндберга, запечатленный в быстро текущем диалоге, множественности непрерывно сменяющихся эпизодов, подвижности внутренней жизни персонажей, передает обнадеживающее ощущение непрестанного движения, стремительной динамики жизни, невольно спорящее с иными из конечных выводов мысли писателя.

Но активизация драматургической системы Стриндберга — тоже разноречивое явление. Она развивается в двух основных направлениях. Прямым противовесом натуралистической художественной пассивности становится пьеса условно-метафорического, символически обобщенного строя («Путь в Дамаск», «Соната призраков» и др.), непосредственно подготавливающая экспрессионистский театр в его «чистом» виде. С другой стороны, развивается и добротная реалистическая по своим основным призна-

⁴² В своем эссе о «Гамлете» Стриндберг уподобил Эрика XIV шекспировскому герою, сотканному «из явных противоречий», «каждый момент меняющемуся, как вообще люди» (цит. по кн.: Johnson Walter. *Strindberg and the Historical Drama*. University of Washington Press, 1963, p. 116).

кам драматургическая форма, открытая вместе с тем и новым художественным веянием. (Сюда относится и ряд пьес исторического цикла). Своей напряженной эмоциональностью и сгущенным драматизмом она тоже сближается с экспрессионистским типом видения жизни. Но, в отличие от последнего, эти качества в пьесах Стриндберга (второго типа) значительно больше объективируются, становясь принадлежностью саморазвивающегося жизненного процесса и внутреннего мира «независимых» от драматурга героев.

«Насколько я разбираюсь, они считают, будто характер в драме чересчур занят собой и своими поступками в ущерб идее», — писал об экспрессионистах известный американский драматург Юджин О'Нил, решительно не соглашаясь с ними в этом, но вместе с тем признавая их «действительную заслугу» в другом — в том, что «они внесли в драму динамичность». Прокладывая свой путь в искусстве, О'Нил в особенности опирался на опыт того, кого почитал «провозвестником всего современного в нашем театре», — Стриндберга. Американский драматург выражал недоумение, когда его, О'Нила, называли то «низменным реалистом», то «мрачным натуралистом и пессимистом», то «романтиком-моралистом», то «Матиссом драмы», в то время как на самом деле он стремился «быть чем-то вроде плавильного котла для всех этих методов». Нечто подобное видел он и в созданной Стриндбергом драматургической форме, которую именовал «сверхнатурализмом».⁴³

Присмотримся теперь в этом смысле к опыту Пиранделло, хотя Пиранделло и Стриндберг — фигуры, далеко отстоящие друг от друга. Но именно о «далеком-близком» и идет речь в этой статье. «Далеком» — в том, что касается глубины различия между художническими индивидуальностями как таковыми, конкретным образным строем их творчества, особыми литературными традициями, на которые оно опирается, и «близком» с точки зрения широко понятой типологической общности.

Сделав смысловой и тематической осью своих пьес, их поэтики, всепроникающее противоречие в бытии и отдельном человеке, итальянский драматург демонстрирует это противоречие и собственной мирозерцательной позицией. Смятенное, безмерно усложнившееся состояние мира в пору войны 1914—1918 годов и последовавших за ней лет, как и состояние духа значительной части общества, отчаявшейся распутать эту путаницу, красноречиво выразились в театре Пиранделло. Выразились в мысли о непостижимой зыбкости и изменчивости всего вокруг — мысли, подчас доведенной до отрицания каких-либо общезначимых ценностей. Этим предопределена и судьба отдельной личности. В том прежде всего и состоит иррациональность бытия, что истинное для одного человека неизбежно становится ложью для другого, что «каждый по-своему» (так названа одна из пьес) и что это свое, особое видение мира не только несовместимо с видением ближнего, но, в конце концов, не выражает сущности и самого индивида, ибо в его ускользающе текучей психике, где «нынешнее самочувствие... завтра покажется пустой плюзией», ничего сущностного и устойчивого нет. Он и разобщен в мире, и потерян внутри себя. Мысль о хаотической раздробленности сознания была близка и Стриндбергу, и Андрееву. Оставленный без ответа вопрос «где я?», заданный себе героем андреевского «Собачьего вальса» (1916), пьесы, особенно созвучной театру Пиранделло, могли бы повторить многие из его персонажей. Однако мотивы внутреннего бессилия все же отступают в творчестве Андреева перед мужественным противоборством человека, одинокого и часто обреченного, силам внешнего зла («Жизнь Василия Фивейского»,

⁴³ Писатели США о литературе. М., 1974, с. 214, 209, 211.

«Савва», «Тот, кто получает пощечины» и др.). Есть герои этого плана и у итальянского драматурга («Генрих IV»). Но в целом, по верному замечанию критика, «„маленький человечек“, стоящий в центре произведений Пиранделло, ничем не напоминает Савву или Сашку Жегулева».⁴⁴

Пиранделло был художником, мыслящим глубоко современно. Ему дано было остро прочувствовать особую сложность жизненного процесса в нашем столетии. Но его представление о непрестанной трансформации, видоизменении сущего, постоянном превращении его в свою противоположность нередко абсолютизировалось. Проницательно уловивший духовные болезни своего времени, Пиранделло был склонен толковать их как изначальный и непознаваемый феномен жизни. Своеобычность мысли драматурга во многом объясняется именно этим соединением диалектического и метафизического начал. Так было и у Стриндберга. Вместе с тем художественный мир обоих авторов оказывался значительно сложнее их понятийного сознания.

В известной пьесе Пиранделло «Шестеро персонажей в поисках автора» (1921) реальное не просто переплетается с иллюзорным. Последнее предстает как аналог действительного или (что одно и то же для драматурга) действительное как синоним иллюзорного. Наряду с людьми из плоти и крови, здесь действуют «персонажи еще не написанной комедии». И эта фантазмагорическая реальность порою кажется даже более достоверной и глубинной, чем собственно реальность. Во всяком случае, обе реальности столь нераздельны, что когда в финале произведения происходит самоубийство мальчика, то так до конца и остается непонятным, произошло ли это на самом деле или в разыгрываемой пьесе.

Фантастичность персонажей из ненаписанной комедии состоит, главным образом, в том, что они выступают в двух обликах, постоянно меняющихся и перетекающих друг в друга. Это — и герои произведения, которым еще только предстоит до конца воплотиться, и одновременно живые люди, то и дело сбрасывающие свои литературные одежды, чтобы вступить в непосредственный контакт с режиссером, актерами (действие происходит на сцене театра, во время репетиций), что поначалу вызывает у последних нескрываемое изумление. «Хотел бы я знать, виданы ли на свете персонажи, которые, выйдя за пределы своей роли, брались бы толковать ее вкривь и вкось!» — восклицает Директор театра (он же режиссер).⁴⁵ Именно эта «невиданная» реальность становится весьма продуктивным драматургическим приемом. «Выход» из образа ведет прямым путем к «очуждению» Брехта.

Но у Пиранделло прием этот имеет свое, специфическое содержание. «Шестеро персонажей...» — из тех пьес, где особенно обнажены связи между драматургической формой и философским видением автора. Условность образа, его балансирование на грани вероятного непосредственным образом соотносятся с тем неуловимо зыбким критерием истины, который сплошь и рядом отличает мысль Пиранделло. Приметой всего художественного мира его драматургии становится своеобразное разноречие между иллюзорным, исчезающе призрачным, и вещным, чувственно конкретным.

Критика много писала о реалистических началах художественной системы драматурга (противопоставляя, в частности, объективность его творческого метода, полнокровную достоверность созданных им образов условной, нарочито схематической поэтике итальянского «театра гротеска» времени Пиранделло). И это в целом справедливо. Вместе с тем

⁴⁴ Рубцова Г. Луиджи Пиранделло. — В кн.: Пиранделло Луиджи. Обнаженные маски. М.—Л., 1932, с. 14.

⁴⁵ Пиранделло Луиджи. Пьесы. М., 1960, с. 400.

«жизнеподобная» форма пьес Пираделло имеет непростой смысл, порою тоже приобретая некую условность, свойства образа-знака.

В интеллектуальном театре Пираделло явственно стремление подчинить описательно-конкретную изобразительную стихию широко осмысляющему действительности содержанию. Вместе с тем связи между всеобщим и конкретным имеют здесь особый характер, ввиду своеобразия самой всеобщности. В философском измерении бытия, где властвует безграничная относительность, нет места индивидуально характерному. Чем вещественнее и осязаемее изображен мир в пьесах Пираделло (напомним хотя бы о подробности и конкретности сценических ремарок, обстоятельно воссоздающих обстановку действия, внешние приметы персонажей и т. п.), тем подчас парадоксальнее он выглядит в свете авторской философии. Парадоксальность умышленная! Намеренно состоит в том, чтобы с большей наглядностью противопоставить истину и видимость. Окружающая нас устойчивая, основательная, плотная реальность лишь кажется таковой. На самом деле, это обманчивый знак иллюзорного бытия.

В структуре пьесы-притчи Пираделло условно выделяются два плана. Одному из них, событийному, предназначена служебная функция. Герои меньше действуют и больше рассуждают, рефлектируют по поводу происходящего с ними и вообще жизни. Основной для автора — именно этот мыслительный, «разговорный» план драмы. К нему возводится событийная конкретность и в нем она как бы философически «снимается», обращается в невесомую абстракцию (при всей порою живости изображения), становится иносказательной. Это бывает тогда, когда выводы философии драматурга беспрепятственно доводятся до своего логического конца (к примеру, в пьесе «Это так, если вам так кажется»). Но чаще отношения между двумя указанными планами оказываются заметно более сложными. В этой сложности как раз и обнаруживается двойственность авторской мысли.

Драматическая коллизия, разыгранная персонажами еще ненаписанной комедии («Шестеро персонажей...»), призвана демонстрировать фатальное отчуждение человека, заложенное, так сказать, в самой природе вещей, ибо «в каждом из нас — целый мир, и в каждом — этот мир свой, особенный... Мы только думаем, что друг друга понимаем, а на деле нам никогда не столкнуться»; и даже в свой собственный «особенный мир» не дано проникнуть человеку, поскольку в нем, этом мире, нет ничего «единого, цельного», а есть лишь «„сто“, „тысяча“ и больше видимостей».⁴⁶ Таков философский итог, преподносимый одним из особенно рефлектирующих персонажей (Отец), устами которого говорит в этом случае сам автор. Но вникая в «эмпирическую» ситуацию произведения, мы находим и нечто другое. Находим непосредственную причину, вызвавшую глубокое отчуждение внутри семьи — разницу общественных положений Отца и Матери (она, «бедная, забитая», вышла замуж за человека другого социального звания), ее униженность перед ним. Проникаемся ощущением постоянного гнета, испытываемым всеми членами этой многострадальной семьи. Гнета, чей источник — извне, в том вполне конкретном в своей социальной определенности обществе, зловещим символом которого предстает в пьесе омерзительная «жирная мегера» мадам Паче, владелица дома свиданий под вывеской заведения «Платья и пальто».

Не менее характерна и пьеса «Обнаженные одеваются» (1922). Иррациональный, ущербный, разорванный внутренний мир ее героини Эрсилии несет на себе печать общих свойств человеческой природы. Но судьба страдающей личности не уместается все-таки в категории

⁴⁶ Пираделло Луиджи. Пьесы, с. 363, 370.

безличной всечеловечности. Духовной неприкаянности Эрсилии сопутствует неприкаянность социальная — печать среды угнетенных и обездоленных, к которой она принадлежит. Тема «маленького человека» значительно философски осложнена по сравнению с традиционными ее решениями в духе «веризма» (направления, бывшего литературной колыбелью итальянского автора), но одновременно она сохраняет и непосредственно общественный смысл.

Название этой пьесе дал характеристический мотив и многих других пьес Пиранделло: «обнаженные одеваются», т. е. облакаются в маску. Проблема «лицо—маска» — по существу, ведущая, стержневая для всей его драматургии. Мимикрия — черта «пиранделлова» человека вообще. Чтобы существовать в обществе, среди людей, нужно имитировать какие-то общепринятые формы поведения и общения, которые на самом деле являются лишь призрачной общностью; человек носит удобную окружающим лицемерную маску, вытравляя свое естественное «я». Но часто индивид страшится и собственного «я»; в этом случае он одевает маску, чтобы приукраситься, утаить от других свое природное, хаотически смутное духовное существо. Либо, напротив, человек прячет в маске свою добрую сущность, чтобы общество не извратило ее, чтобы сохранить самого себя. Сложность в том, что эти неоднозначные и часто даже противоположные смыслы излюбленного мотива не только сопрягаются у Пиранделло внутри отдельного произведения, но порой соединяются в одном персонаже, одном характере.

В центре известной пьесы «Генрих IV» (1922) — конфликт высокого духа, одинокой личности с мещанским большинством. Но одновременно это — и своеобразное противоборство масок. Те, кому противостоит герой, рядятся в «ходячие мнения», прикрывают опустошенность души столь же пустыми, окостенелыми, мнимо значащими, но почитаемыми за норму, формулами и понятиями. Их маска почти срывается с лицом. Герой тоже создает свою маску. Оправившись от душевной болезни, он продолжает долгие годы притворяться безумцем, играя роль Генриха IV, германского императора XI века. Но это — совсем другая маска: не форма приспособления к действительности, а, напротив, отталкивания, ухода от нее, внутреннего «отпадения» личности, гневно отвергнувшей устои того общества, в котором ей суждено жить. Однако трагическое лицедейство героя осложнено и другим смыслом: «созерцанием великой нищеты» человека вообще, ощущением уже не одной лишь социальной, а и метафизической обездоленности и желанием укрыться от этого в воображаемой жизни.

Кто же повинен в гнетущей раздробленности бытия, в проклятии отчуждения — обстоятельства, созданные людьми, или сама природа вещей? Сложно переплетая разные причинные ряды, пьеса «Генрих IV», как и вся драматургия Пиранделло, не дает окончательного ответа.

4

Круг типологически сходных явлений, подобных тем, о которых шла речь (Андреев—Стриндберг—Пиранделло), можно, разумеется, значительно расширить. В русской литературе начала века — это, например, и творчество А. М. Ремизова, и ранние произведения С. Н. Сергеева-Ценского. «Промежуточный» феномен предстает в многообразии форм, сближенных, однако, чертами художественной реальности определенного типа, примета которой — особый рода двойственность.

Сама по себе эта двойственность свойственна не только «промежуточному» феномену. С соперничеством метафизического и социального начал мы можем встретиться и в собственно реалистической литературе.

Но оно проявляется здесь иным образом. Именно реалистический тип искусства с его высшей художественной объективностью порождает определенную творческую коллизию, когда автор порой не властен подчинить убеждениям, с которыми приступает к сочинению, объективные итоги своей работы. Возникает противоречие между понятийной и образной мыслью. Противоречие не категорическое, но достаточно явственное, особенно в интересующем нас случае. Изначальная авторская абстракция вступает в сложные отношения с художественной реальностью, корректируется жизненным материалом произведения. Отвлеченно-метафизическая идея остается, в первую очередь, достоянием *понятийного* авторского сознания. Собственно *образная* же сфера внушает во многом иное отношение к запечатленной художником действительности — социальное, историческое.

Несовпадение понятийной и образной мысли заметно и в «промежуточном» феномене. Живое восприятие действительности и здесь противится метафизической всеобщности, но в значительно меньшей степени. Противоречия между метафизическим и социальным глубоко проникают внутрь самого образного сознания, раздваивают его. Метафизическое начало, хотя и встречая противодействие, укореняется в самой художественной реальности. Ее формируют два типа образности, обращенные к двум противоположным миросозерцательным полюсам: образность «отображающая» и образность «знаковая» (в ее модернистской модификации).

Процесс интенсивных литературных взаимодействий, породивший интересующие нас явления, вызвал к жизни — тогда же, в начале века — и теоретическую версию (принятую, в частности, рядом русских литераторов и критиков):⁴⁷ о синтезе реализма и модернизма как наиболее перспективном пути в искусстве. Речь шла сплошь и рядом не только об усвоении тех или других сторон «чужого» опыта, но именно о примирении систем. И, казалось бы, переходные художественные явления как раз и должны бы были демонстрировать истинность этой версии. На самом деле они говорили о другом. Ибо при всей значительности ряда писателей, приобщенных к этому пути, при всей новизне и плодотворности отдельных решений в их творчестве соприкасающиеся внутри него основные начала оказывались непримиренными, порождали симбиозы, а не синтезы. Поэтому «промежуточные» явления не создавали чаще всего целостной художественной традиции. Разнохарактерность самого источника традиции обуславливала и ее разнонаправленность. От художественного опыта Андреева, например, протягиваются нити и к экспрессионизму, и к своеобразной системе Брехта, и к литературе «абсурда».

Проблема переходных феноменов заслуживает дальнейшего изучения. Оно углубит наши представления о взаимоотношениях между основными художественными оппонентами в искусстве XX столетия.

⁴⁷ См. об этом: Муратова К. Д. Реализм нового времени в оценке критики 1910-х годов. — В кн.: Судьбы русского реализма начала XX века. Л., 1972, с. 135—163.



РОВЕСНИК XX ВЕКА

(к 80-летию Леонида Леонова)

80-летие — большая человеческая дата. Сколько увидено, сколько познано! Перед духовным взором — целая историческая эпоха, опыт нескольких поколений, бурное движение мира к коммунизму. Все это так существенно для понимания художника, поглощенного сейчас работой над своей, по его словам, «лучшей книгой», единственный фрагмент которой был опубликован в 1974 году.

В новом произведении мы, очевидно, найдем основные итоги литературной деятельности Леонова за десятилетие, предшествующее юбилею. Но этим романом они не ограничиваются: ведь были еще яркие публицистические статьи, интереснейшие интервью, в том числе зарубежные (к сожалению, большинство из них у нас не переведено); вышло собрание сочинений в 10-ти томах, потребовавшее, как всегда, каких-то уточнений и дополнений; продолжалось редактирование многотомного собрания сочинений М. Горького; велась работа в Отделении литературы и языка АН СССР (с 1972 года Леонов — академик); не прерывалась общественно-литературная деятельность в Союзе писателей СССР, в редколлегиях периодических изданий («Наука и жизнь», «Москва» и др.), на семинарах для творческой молодежи, на совещаниях ученых и практиков лесоводственной отрасли, в сфере кино и театра. . .

А предшествующее десятилетие? . . . 60-е годы весьма интенсивны и результативны. Тогда вышли повести — «Бегство мистера Мак-Кинли» и «Евгения Ивановна»; созданы два, поистине словесных памятника великанам русской литературы — «Слово о Толстом» и «Слово о Горьком»; дважды издана избранная публицистика и литературная критика — «Литература и время»;¹ опубликован новый вариант пьесы «Метель», с успехом поставленной в театрах многих городов. Не забудем, что уже в эти годы, особенно начиная с 1967 года, был в работе новый роман.

Ретроспективный обзор творческой работы старейшего советского писателя, одного из основоположников советской литературы, показывает, что энергия и инициатива Леонова с течением лет несколько не ослабевают.

Но шагнем в глубь времени дальше.

С какими результатами творческой работы было встречено 60-летие (1959 год)? Прежде всего, двумя большими романами — «Русским лесом» и вторым вариантом «Вора» (в сущности, *новым* романом — так велика была переделка прежнего текста). Великолепны публицистические выступления писателя той поры — среди них такие, как «Талант и труд», «Стремителен бег времени», «Народы отстают великое дело мира».

К своему 50-летию (1949 год) Леонов пришел с циклом пьес 40-х годов: «Обыкновенный человек», «Нашествие», «Лёнушка», «Золотая ка-

¹ Л. М. Леонов писал мне в 1964 году, что «большинство статей, вошедших в книгу, *основательно* переработано». Иными словами, это не просто сборник прежде публиковавшихся статей, но целостная книга, отразившая долговременные позиции писателя.

рета», повестью «Взятие Великошумска» (один лишь факт публикации которой на страницах «Правды» свидетельствует о ее общественно-политической актуальности и значимости), большим числом широко известных статей военных и послевоенных лет — метких ударов по фашистской и империалистической идеологии, пламенных манифестов советского патриотизма и интернационализма. Среди статей на «внутренние» темы — памятное выступление «В защиту Друга» (1947), многократно отозвавшееся в советской и мировой литературе 50—70-х годов, весомо-громко возвестившее миру о появлении острейшей и неотложной экологической проблемы.²

Так, взглядыываясь во временную даль, мы все больше проникаем в глубины леоновского творчества, неразрывно связанного с жизнью современного мира.

А далее, в более ранние, довоенные десятилетия Леонов в могучем творческом порыве создал пять романов — «Барсуки», «Вор» (первая редакция), «Соть», «Скутаревский», «Дорога на океан», несколько пьес («Скутаревский», «Половчанские сады», «Волк» и другие), большое число повестей, рассказов, очерков, среди них «Белая ночь», «Саранча». Уже в 20-е годы произведения писателя стали признаваться художественной классикой.

Теперь, оглядываясь назад, пробегая мысленным взором более полувека, мы полнее можем оценить подвиг писателя, многогранность его великого таланта, громадность его вклада в развитие художественной культуры нового мира, в русскую литературу советской эпохи.

Своей «первой вещью» Леонов считает рассказ «Бурьга» (1922). Он даже склонен рассматривать его в качестве кратчайшей, так сказать, закодированной программы всего его последующего творчества. Да, действительно, читатели хорошо ощущают целостность творческого пути Леонова, последовательность в разработке характерных для него круга основной проблематики, типа художественного освоения действительности. Но читатели в то же время увидели в Леонове неподражаемого художника-новатора, неустанно и изобретательно прокладывающего новые пути в современном искусстве, художника, удивительно современного на всех этапах истории советской литературы. Верность себе всегда сочетается у Леонова с *открытостью* ко всему новому, что рождается в нашем динамичном, проникнутом духом творчества обществе, с художественной инициативой, с неугасаемым стремлением *сказать о новом по-новому* и притом сказать так, как никто другой не скажет.

Как-то в беседе с Леонидом Максимовичем я поинтересовался его мнением о периоде формирования его как писателя. Ответ был таков: стал работать «профессионально» начиная с «Петушихинского пролома» и «Записей Ковякина» (т. е. с конца 1922—начала 1923 года, — В. К.), начал «понимать литературу» «где-то около 1925 года» (т. е. в период завершения «Барсуков», создания повести «Унтиловск», оставшейся неопубликованной, и романа «Вор»). Эти нюансы, как мне думается, следует учитывать при изучении творчества Леонова той поры.

С выходом «Барсуков» Леонов встал в первый ряд писателей революционной эпохи, и это почетное место «в строю» он неизменно занимает и по настоящее время.

Разумеется, надо согласиться с мнением критика Ф. Кузнецова, что современная русская, российская проза — наша национальная гордость — ныне возглавляется Шолоховым и Леоновым. Но я хотел бы несколько

² Напомню, что в 1948 году был создан Международный союз охраны природы (МСОП), с каждым годом расширяющий свою деятельность (в 1978 году в Ашхабаде состоялась XIV Ассамблея МСОП, обсуждавшая документ «Всемирная стратегия охраны природы»).

дополнить это высказывание: что касается Леонова, то им возглавляется и современная русская драматургия.

Счастлива литература, которая, как знамя своего новаторства и своей исторической последовательности, пронесла через многие десятилетия имена Леонова и Шолохова! В творчестве этих писателей наиболее полно и глубоко выразились важнейшие тенденции, берущие свое начало в русской классической литературе XIX века, — с одной стороны, аналитического психологизма, углубленного философского исследования, говоря словами Леонова, «сокровенных микропроцессов в тайниках потрясенной, прозревающей нечто, преобразующейся человеческой души», с другой — широкого эпического освоения и обобщения важнейших исторических событий времени, чувствований и деяний людей периода Октября, эпохи социалистических преобразований 20—30-х годов и славных лет Великой Отечественной войны. Это не противостоят друг другу направления в литературе социалистического реализма, а именно — тенденции, внутренне близкие, единые. Недаром мы замечаем, при всех различиях манеры и стиля, много родственного в «Барсуках», первой редакции «Вора» и «Тихом Доне», в «Соти» и первой книге «Поднятой целины», в главах романа «Они сражались за Родину» и «Взятии Великошумска», в «Золотой карете» и «Судьбе человека», во второй редакции «Вора» и второй книге «Поднятой целины» (опубликованных почти одновременно), наконец, в публицистике обоих писателей 40—70-х годов. Эстетическое соревнование художников привело к сотворению двух художественных миров, в которых, как в моделях большого мира, отразились величие свершений революции, духовные качества нового, социалистического человека.

Сейчас, осмысливая путь Леонова, хочется несколько упорядочить свои представления о его этапах. Помнится, примерно в 1948 году я высказал свои соображения о периодизации, начиная с первых «проб пера» в юношеские годы: период до 1922 года (так сказать, перед началом литературной деятельности), 1922—1923 годы (раннее творчество), 1923—1928 годы (создание «Барсуков» и «Вора» — становление романиста), 1928—1935 годы (романы 30-х годов), 1936—1946 годы (десятилетие драматургического творчества). Выслушав меня, Леонов сказал: «Примерно так».

Конечно, рассказывая об этом, я несколько не хочу «декретировать» свою точку зрения. Она может быть и оспорена, тем более что Леонид Максимович, довольно быстро отозвавшись на сказанное мною, особенно не останавливался на этом вопросе, предоставив решать его критикам. Но если принять эту периодизацию «за основу», то она могла бы быть далее продолжена, на мой взгляд, таким, примерно, образом: в последующем тридцатилетии, видимо, можно было выделить два этапа — 1) вторая половина 40-х — начало 60-х годов (создание «Русского леса», новых вариантов «Золотой кареты», «Вора» и «Метели», написание повести «Евгения Ивановна» и киноповести «Бегство мистера Мак-Кинли») и 2) последние полтора десятка лет (работа над новым романом).

Правда, в этой периодизации последних десятилетий леоновского творчества не учитывается его деятельность в качестве публициста и литературного критика. Леоновская публицистика имеет собственный ритм, не совпадающий с ритмом прозы и драматургии; наиболее интенсивной она была в 40-е годы. Что же касается литературной критики (к ней я бы отнес и некоторые интервью Леонова,³ например, записанные Е. Старико-

³ Л. М. Леонов писал мне в 1965 году по поводу моего семинария по Леонову (1964): «В изданной Вами библиографии, посвященной моим публицистическим выступлениям, имеется, даже на беглый взгляд, немало... бесед и интервью, якобы данных мной. Нередко они очень выспренни, вполне благонадежны в требуемом смысле и вроде очень похоже под меня сочинены». Это замечание писателя обя-

вой, Д. Стариковым, И. Патрикеевой), то наибольшее внимание ей Леонов уделил в 50—60-е годы.

Здесь я основываюсь, как легко заметит читатель, преимущественно на внешних приметах, но выделенные периоды в общем отражают и становление и развитие леоновских идейно-образных концепций (я их конкретно здесь не раскрываю), и выполнение «долговременной» творческой программы, и движение писателя от одной внутренней вехи к другой.

Соблазнителен вариант периодизации творчества Леонова по признаку историческому: творчество 20-х годов (восстановительный период), 30-х годов (реконструктивный; годы победы социализма в нашей стране), военные и первые послевоенные годы (литература в боях за свободу и независимость Родины), 50-е годы (на историческом переломе), 60—70-е годы (период завершения строительства развитого социализма и дальнейшее движение общества к коммунизму). Но такая периодизация учитывает лишь стадийное развитие нового мира, созданного Октябрем, и может быть основой общей периодизации советской литературы. Развитие творческой индивидуальности зачастую идет такими темпами и в таких ритмах, которые могут порою «отставать» от истории (не в оценочном смысле!) и иногда «забегать вперед» (несколько не отрываясь от реальности!).

Каждое новое большое произведение позволяет в тех или иных отношениях полнее оценить предшествующее творчество писателя. Нет сомнений, что новый, в основном написанный, роман Леонова прольет новый свет на все его творчество: ведь он рожден не только исторической действительностью, но и ее художественным «двойником» — созданным за пять с лишним десятилетий леоновским миром. Быть может, в нем еще шире, панорамнее и в то же время «интимнее», глубже выявится связь леоновского творчества с традициями мировой литературы, еще рельефнее определится направление новаторских поисков Леоновым структурных и типологических основ литературы будущего, литературы XXI века.

Творчество Леонова, оригинальное и в высшей степени своеобразное, тесно связано с исторической действительностью и внутренне организовано и направлено общими задачами и закономерностями искусства революционной эпохи.

В сущности, все главные события и свершения времени поэтически отражены и «проинтегрированы» в его произведениях: годы гражданской войны — в «Конец мелкого человека», «Барсуках», «Белой ночи», «Сотн», «Дороге на океан»; 20-е годы и, в частности, годы вэпа — в «Воре», «Утиловске»; «великий перелом» времени первой пятилетки — в «Сотн», «Саранче», в «Скутаревском»; период победы социализма — в «Дороге на океан», в «Русском лесе», в «Половчанских садах», «Обыкновенном человеке»; тревожные предвоенные годы — в пьесах «Волк» и «Метель»; годы Великой Отечественной войны — в публицистике, в «Русском лесе», «Взятии Великошумска», пьесах «Нашествие» и «Лёнушка»; первые послевоенные годы — в «Золотой карете» и публицистических выступлениях 40-х годов; обстоятельства «холодной войны», развязанной империализмом, — в «Бегстве мистера Мак-Кинли», в публицистических выступлениях в защиту мира. Леонов — поистине летописец советского общества. В его тревожных размышлениях о судьбах современного мира, в его компетентных суждениях по проблеме «человек и природа», в его страстном патристическом пафосе выражены думы и стремления совет-

зывает нас, исследователей его творчества, использовать материал интервью весьма осмотрительно, критично, считаясь с возможностью огрубления мысли писателя и неточности живых записей интервьюеров, а в отдельных случаях и прямого сочинительства («интервью» Гендлина).

ских людей и всех людей доброй воли земли. Писатель много сделал и делает для «оформления народного сознания» (Леонов), и в этом отношении он партиен, принципиален, последователен.

Но следует обратить внимание на особенности и характер леоновского отражения реальности. Произведения Леонова «отражают» историю не столько приемами прямого, «зеркального», художественно типизированного, широкого фиксирования исторических событий и социальных характеров, сколько «рефлексивно», в самом мышлении героев, в страстях и эмоциях современников, индуктированных временем.

Леонов не стремится к максимальной «полноте» описания явлений. Он предпочитает давать, по его словам, «формулу явления», анализировать «механику» явления. Он, как художник, находит оправданно «экономичным» давать не многозначное число, а его «логарифм», считая, что приемы детального описания ушли в прошлое, не учитывают информированности современного читателя, свойственных ему, в силу огромного исторического опыта, остроты восприятия и быстроты реакции на полученную информацию о меняющемся мире. Он стремится, так сказать, дать толчок читательскому «домыслу» и воображению, приглашает читателя к активному сотворчеству. Как подчеркивает сам писатель, он высказывается за *мыслительную* литературу, выступает не только за то, чтобы ей было присуще богатство мыслей, но и за то, чтобы писатель побуждал читателя к глубоким размышлениям.

На читателя воздействует не только леоновский объективированный образ современника, но и слитый с ним образ автора. Так, в Вихрове Леонов показал русский характер, раскрыл типические черты советского ученого, т. е. отобразил реальное явление, помог нам понять живой своеобразный характер, приобщил нас к миру ученых-лесоводов, защитников зеленого покрова Земли. Но в образе Вихрова Леонов «отражает» и самого себя, вкладывает в героя частицу своей души, свое отношение к миру и т. д. В знаменитой вихровской лекции для студентов-первокурсников выражены заветные мысли и героя, и, вместе с тем, автора: чтоб в этом убедиться, достаточно сравнить с этой лекцией леоновскую «лесную» публицистику. (Она может составить целую книгу!)⁴

Но образ Вихрова не только включил в себя способ мышления автора. (Кстати, лесоводы утверждают, что Леонов не просто повторил существующие теоретические лесоводственные воззрения, но дал *свою трактовку* теории, собственные обоснования классической теории лесоводства. Мало того, в лекции Вихрова заключен ряд практических решений насущных проблем современного лесоводства). Образ Вихрова отразил духовные и душевные «координаты» самого Леонова. Поэтому в его обрисовке ощутим глубокий лиризм. Вихрову свойственны и леоновская широта кругозора, и леоновская удивительная образованность, эрудированность, и леоновская гуманистическая программа, и леоновская «гироскопическая», устойчивая определенность мнений, и леоновская общественная активность, порою как бы облачающаяся в одежды уединенности и созерцательности. . . И при этом литературный герой сохраняет свое объективное значение, нисколько не теряет черт характера, описанного автором «со стороны», в третьем лице. «Леоновское» в образе Вихрова не просто прибавлено к некоему образу типичного ученого-лесовода, но преобразовано и органически сращено, спаяно с не-леоновским, с тем, что является «вихровским», исключительно присущим этому образу большого советского ученого. Такой усложненный метод изображения героя, большого человека

⁴ Писатель в данном, конкретном случае облегчил нам понимание этой особенности своего творчества. Но иногда трудно заметить эту его особенность «с первого захода». Художественный субъект глубоко скрытан, его читательское «открытие» требует и знаний, и труда.

нашего времени, Леонов вправе применить потому, что он сам является большой личностью, человеком большого сердца.⁵

В зарубежной буржуазной критике встречаются страшные упреки, адресованные советским писателям, будто они заняты и поглощены лишь своими внутренними, национальными проблемами и относятся к советской действительности «конформистски». Эти упреки носят, в сущности, чисто демагогический характер и рассчитаны на доверчивых дезинформированных читателей капиталистических стран. Вся история советской литературы опровергает эти нелепые и злонамеренные домыслы. «„Тихий Дон“ сражается» — так совершенно обоснованно назвал свою книгу о зарубежных рецепциях романа Шолохова критик К. Прийма. Книга «Как закалялась сталь» Николая Островского, по свидетельству Л. Арагона, сыграла огромную роль в подготовке французской молодежи к героической роли в годы Сопротивления. Интернационалистская сущность советской литературы отчетливо выражена как в творчестве писателей старшего поколения («Города и годы» К. Федина, «Дорога на океан» Л. Леонова и т. д.), так и в произведениях писателей послевоенного времени («Знаменосцы» О. Гончара, «Берег» Ю. Бондарева и т. д.). Она выражена не только в тематике и в проблематике произведений, но и в самом образе мышления героев советской литературы. Национальные, внутренние проблемы, которым посвящены романы и пьесы, лирические стихи и поэмы советских авторов, по своей сущности таковы, что они глубоко волнуют зарубежных читателей, ибо в основе их — всечеловеческая борьба за торжество идей справедливости и свободы, за создание условий для человеческого счастья, за мир, против варварских замыслов истребления человечества в атомной войне.

Именно такими идеями и стремлениями проникнуто и творчество Леонида Леонова. В этом смысле оно тождественно с творчеством других советских писателей, так сказать, по своим типологическим качествам.

Что касается упреков в пресловутом «конформизме», то и здесь буржуазная критика фальшивит, лицемерит. «Конформизм» — это как раз черта современной буржуазной литературы, отстаивающей неизменность капиталистических порядков, замалчивающей классовые противоречия, осуждающей революционные сдвиги в обществе. «Критицизм» буржуазной литературы бывает мелок, бывает нацелен на разжигание противоречий между нациями, или приобретает аморальный смысл (пропаганда так называемой «сексуальной революции», «свободного воспитания») и т. д. Советские писатели дают правду о жизни, ее противоречиях, по-настоящему критичны к отступлениям от проверенных временем норм советской жизни, от лучших национально-народных традиций, стремятся найти пути гармонического соединения интересов личности и общества. Эти общие черты литературы нового мира ярко представлены в творчестве Леонова. Критический пафос автора выражен не только в произведениях 20-х годов, когда он был направлен в особенности против пережитков свергнутого мира, против мещанства, но и в произведениях 30-х годов, когда имели место отступления от революционной законности (пьеса «Метель»). Леонов не скрывает в «Русском лессе», что профессор Вихров порою оказывался в крайне неблагоприятной обстановке: Грацианский со своими сторонниками «прорабатывал» его, и получалось так, что Грацианский выступал с кафедры в качестве «позитивной» фигуры, а Вихров был в глазах общественности дискредитирован.

⁵ Леонов говорил (в беседе с автором статьи): «Когда я пишу произведение, то стремлюсь одновременно к нескольким целям: моя вещь должна, во-первых, иметь полезную общественную „нагрузку“, во-вторых, быть интересной для читателя, в-третьих, произведение пишется и для себя, — я вкладываю в него часть своей биографии, кусок моей жизни, на что, впрочем, совсем не обращают внимания».

Леонова всегда интересовал новый человек. обстоятельно и глубоко исследовал он его духовный мир, созданные им образы советских ученых Скutareвского, Ильи Протоклитова, Вихрова, партийных и хозяйственных деятелей Павла Рахлеева, Увадьева, Потемкина, Курилова, представителей советской молодежи, героев Великой Отечественной войны вошли в галерею наиболее значительных положительных образов советской литературы. И вместе с тем в его романах, повестях и пьесах немало героев, выражающих отрицательные тенденции в советском обществе — от политических врагов, внутренних и внешних, до обывателей, досаждающих «в меру сил» людям, которые непосредственно с ними сталкиваются (вроде Констанции Львовны из «Обыкновенного человека» или мадам Таун-Турковской из «Золотой кареты»). А образы мещанина Чикилева, «железного человека» Митьки Векшина, приспособленца, носителя зла Грацианского представляют собой эпохальные критические обобщения художника.

С огромной впечатляющей силой Леонов показал «контратаки» старого мира на новую жизнь. «Мертвый хватает живого» — разве не в этом смысл проникновения людей старого. Зарядья в пореволюционную деревню в «Барсуках»? Разве обывательские элементы не грозили обволакиванием новому быту в советской провинции? Не в этом ли суть далеко идущих замыслов и действий затаившегося врага новой жизни Глеба Протоклитова в «Дороге на океан», искусных многолетних наскоков Грацианского на Вихрова, психологических «диверсий» в советскую семью Луки Сандукова («Волк»), Пыляева («Половчанские сады»)? Облик зла страшен и многолик, оно поистине «стошевно и лаяй». Леонов звал читателя быть настороже по отношению к нему, видеть его маневрирование, улавливать связь его исторических модификаций. (Так Поля Вихрова в конце концов уловила сущностную связь между немецким фашистом и «проработчиком» Грацианским).

Леоновский мир населен огромным числом персонажей, включает самые разнообразные градации характеров, темпераментов, людей различной профессиональной психологии, социально-классовой ориентации. И каждый из них стереоскопически отчетлив и объемлен, обладает тонко очерченной индивидуальной психикой, характерным строем речи, продуманной жизненной философией. И все они жестко «проверяются» писателем на крепость и жизнеспособность, всех их автор ненавязчиво проводит через душевные «экзамены», испытывает в жизненных столкновениях и конфликтах. Выверяются их души, их нравственные воззрения, их принципиальность и последовательность. Прочерчиваются «векторные» линии движения их жизни, проясняются грядущие их судьбы, определяется их ценность с точки зрения революционной современности. Отношение человека к революции, к началам социалистического гуманизма, к наследию человеческой культуры и культурному творчеству новой эпохи — высший критерий в оценке современника у Леопова. Но писатель чужд всякого догматизма, абстрактной требовательности. Он всегда стремится познать внутренние ощущения человека, его переживания в периоды ломки жизни, традиций и привычек, он хочет узнать и показать, ценой какого напряжения, ценой каких потерь, порою лишений и страданий, достигается движение вперед, завоевывается победа. Леонов — оптимист, но он никогда не впадает в бодрячество и лакировку. Его оптимизм — здравый, сдержанный, непоколебимый.

Леонов — художник-философ. Это качество у Леопова — «первородное», оно заметно проявилось уже в ранних его произведениях,⁶ особенно

⁶ Даже юношеские произведения Леопова философичны. Одно из них называлось «Мир» («где земная наша жизнь изображается как вечная пляска поколений», по свидетельству товарища по гимназии А. С. Соколова, — цит. по учениче-

в «Барсуках», где охарактеризованы не только конкретно-жизненные, но и философские позиции героев, даже эпизодических (вспомним образ крестьянина Пантелея Чмелева, размышляющего о космосе, о науке, о злом и добром в жизни, прозорливо разгадывающего расстановку сил в деревне во время мятежа). Леонов не только описывает явления жизни и жизнь людей, но и предлагает читателю свои ответы на общие вопросы бытия — здесь и размышления о причинах и последствиях изображаемого явления, о человеке и мире, свои научные предположения, своя общая «модель мира» («модель» будущего в «Дороге на океан», «модель» вселенной в романе, над которым он сейчас работает).

В сложной и противоречивой картине философских воззрений XX века, включающей наряду с главным потоком последовательно научной философии марксизма также «боковые течения» идеалистических и разного рода эклектических и вульгаризаторских философских направлений, неизбежна полемическая направленность леоновских концепций. Мы ее ощущаем и в том, как Леонов показывает столкновение веры и скепсиса в первой редакции «Вора» и в «Соти», и как он недвусмысленно выступает против философии «отчуждения» в «Скутаревском», и как утверждают в «Дороге на океан» идеи исторического оптимизма, и как в «Половчанских садах», «Метели», «Русском лесе» и повести «Evgenia Ivanovna» сопоставляются ложный и истинный патриотизм, и как в «Золотой карете» в трудные послевоенные годы народ духовно вооружается концепцией восхождения на «горы высокие», преодоления всех трудностей на пути движения к высоким идеалам.⁷ Полемика с противником — одна из форм активного утверждения собственной позиции. И этот полемический запал писателя всегда нужно учитывать и при беглом чтении, и при изучении (т. е. чтении медленном) его произведений. Каждое из них не только «прикреплено» к времени приметами быта и вообще историческими реалиями, но и включено в систему движения современной философской мысли.

Это несколько не означает, что мысль Леонова «парит» где-то в «философических» высях. Писатель силен тем, что он всегда повествует о живом, земном человеке, с его духовными качествами, о том, как этот человек восходит к звездам, что он стремится понять рост сокровенно-человеческого и духовно-нравственного как шествие «все вперед — и выше» (М. Горький).

Леонов художественно раскрывает роль и силу идеала в жизни людей. Ведь все философские поиски человека направлены не только на то, чтобы понять закономерности сущего, но и на то, чтобы предвидеть их результаты в будущем. В одном из недавних высказываний писателя мы находим строки: «Современники ждут от своих художников, разведчиков по ту сторону века (т. е. XXI века! — В. К.), широких обобщений с переходом в эпический концентрат, а прежде всего — зоркого предвидения возможных рифов и водоворотей, скрытых за высокой непогожей волпой».⁸ Широкие философские обобщения неотрывны от предвидения грядущих событий. Идеалы — это и цель действий, и программа действий. Одно

скому журналу «19»). В другом произведении, поэме «Земля», сатана коварно похищает у бога Землю. Носясь в космических пространствах, опаленный брошенным богом в догонку солнцем, сатана «ищет дорог» и, не находя их, шапелтывает Земле: «Я устал... Умрем! Вдвоем». Поэма заканчивается строкой: «Это был первый заговор». Наверно, следует, для ясности, добавить: «... бесплодный заговор против сотворенного мира». (Поэма хранится в личном архиве автора статьи).

⁷ Леонов однажды даже так отозвался о повести военных лет «Взятие Великошумска»: «Она входит в цикл моих статей». В этих статьях, как известно, затронуты были многие вопросы тех лет, в том числе о «втором фронте», об источниках нашей мощи и т. д.

⁸ Москва, 1977, № 1, с. 90.

должно быть связано с другим. Когда Поля Вихрова размышляет о коммунизме как человеческой чистоте, она связывает свой идеал с лучшими нравственными качествами современника, и поэтому ее идеал конкретен, резко отличается от провозглашаемого Митькой Векшиным гуманистического «идеала», странным образом сочетающегося с бездушным и жестокостью по отношению к ближнему.

Беседы с Л. М. Леоновым всегда заставляют собеседника восхищаться неоглядным интеллектуальным богатством писателя, энциклопедичностью его познаний, живым интересом его к самым различным современным проблемам. Для него литература — это жизнь. Конечно, Леонов охотно беседует о мастерстве писателя, о литературных проблемах, об эстетике, но жар души его питают прежде всего вопросы жизни, разумного устройства человечества на Земле, практические дела по улучшению быта, воспитанию молодежи, защите лесов нашей Родины и т. д.

Мне хочется передать читателю несколько своих отрывочных впечатлений от бесед с Л. М. Леоновым.

Заговорили мы о том, «что нужно человеку». Леонов сразу же, не раздумывая, изложил свой взгляд в ясных определениях. Он сказал: «Человеку нужен дом. Теплый очаг, у которого он может согреться. В доме должен быть порядок, у каждого — свои определенные обязанности. Живущие в доме подчиняются правилам, моральным нормам. Дом должен жить одним дыханием, единым ритмом, пульсацией. В доме — освященный ритуалом быт, духовная культура, основанная на родной национальной традиции. Надо укреплять в человеке сознание и понимание своего места в истории, в мире. Развивать национальное сознание, воспитывать уважение к прошлому, к памятникам культуры, старины. . .»

В другой раз речь зашла о западной рецепции советской литературы, о том, как в ревизионистской критике стремятся превратно истолковать произведения Леонова 30-х годов. Леонов заметил: «Они не понимают нашей революции, не видят происходящей в мире великой „перекройки“ человеческой истории. У них нет сколько-нибудь полного охвата явлений, учета всех обстоятельств. И они не могут понять нашей литературы, наших писателей. 30-е годы были годами мечты, громадного устремления вперед. Когда мимо тебя проходит космическое тело, то оно должно или оттолкнуть тебя, или притянуть. Я не мог в 30-е годы, как писатель, оставаться в стороне от революции. Я жил в этой стране, я был вместе со своей страной. . .»

Говорили о «теме леса». Я заметил, что эта тема затронута еще в «Соти» — задолго до «Русского леса». Леонов пояснил: «Да, конечно, в „Соти“ хозяйственная тема становится темой литературной, но в „Соти“ лишь ставится проблема, в то время как в „Русском лесе“ дается и решение поставленной проблемы. . . Вот почему я надеялся на большой хозяйственный отклик, на то, что роман повлияет на лесные дела сильнее, чем оказалось. . . Лесные дела по-прежнему плохи (разговор относится к 1958 году, — В. К.). Только недавно на совещании лесоводов принято решение — при планировании лесного хозяйства исходить из принципа постоянства лесоиспользования. . .»

Обсуждали «странности» зарубежных изданий советских авторов. Леонов вспомнил эпизод из своей поездки в США. Там он узнал, что американцы в 1968 году переиздали «Вора» — но в первой редакции! В США не знали, что роман существует в иной редакции. «Там полагают, что у нас писатели работают по приказам правительства. В Беркли подошла ко мне дама и театрально воскликнула: „Ну зачем, зачем Вы переделали «Вора»?!“ Она не знала, не читала второй редакции, запросто решила, что переделка романа была произведена по приказу свыше. . .»

В разговоре о Достоевском (1948 год) Л. М. Леонов неожиданно сказал: «Если б меня сейчас стали экзаменовать по его произведениям, я бы, наверно, „срезался“. Я давно уже не перечитывал Достоевского». Я тут же не преминул спросить Леонида Максимовича, за что он особенно ценит этого классика (напомню читателям, что в ту пору критика не «привечала» Достоевского). При этом я имел в виду литературную сторону. Леонов ответил — не без полемического оттенка: «У Достоевского я ценю „не только прием“. Нельзя любить в России только что-нибудь, но нужно любить Россию, которая бывает *всякая!*»

Ответ Леонова заключал, как видит читатель, широкий обобщающий подтекст. . .

Произведения Леонова всегда привлекали внимание широчайшего круга читателей, волновали их, побуждали к глубоким размышлениям. Давно уже Леонов воспринимается читателями как народный писатель, крупнейший представитель социалистического реализма. Его романы и пьесы сравнимы с самыми выдающимися произведениями русской литературы XIX—XX веков.

За 50 с лишним лет накопилась огромная критическая литература о Леонове. Характеристики его творчества содержатся в статьях писателей — М. Горького, А. Луначарского, П. Маркова, С. Бородин, В. Солоухина, В. Чивилихина, Г. Коновалова, П. Проскурина и других, критиков — Е. Суркова, Л. Ершова, Е. Стариковой, Н. Грозновой, А. Овчаренко, Р. Опитца (ГДР), М. Каназирской (Болгария), М. Бабовича (Югославия) и др. Интересны суждения о «Русском лесе» ученых-лесоводов — Е. Лопухова, П. Погребняка, Н. Анучина, Р. Эйтингена и др. Во всех этих работах заложено глубокое понимание своеобразия Леонова-художника, его связей с жизнью, с литературным процессом советской эпохи и классическим наследием, его национального и мирового значения.

Но знакомясь с критической литературой о Леонове, нельзя не заметить, что рапповская критика и вульгарно-социологическое литературоведение 20—30-х годов, а также некоторые критические выступления последующих десятилетий отличались субъективностью и предвзятостью подхода и не могли помочь читателям правильно оценить произведения писателя, понять его новаторство. Обычными были всякого рода упреки в «несовершенстве» и «неполноте», в нарушении неких эстетических «норм», порою — в «идеологической уязвимости» и «порочных тенденциях». Подобного рода критика только чисто внешним образом относится к леоноведению, ибо она, не давая реального представления об «объекте», занимается, собственно, своеобразным «самовыражением», изложением собственных беспочвенных и неоправданных умозаключений и приговоров. Словом, эта часть критики есть не что иное, как «издержки» движения критической мысли. Мне даже кажется, что ряд критических выступлений с порицанием «Вора», «Скутаревского», «Дороги на океан», «Половчанских садов», «Метели», «Русского леса» не представляют никакой ценности для современных исследований о Леонове. Справедливо было бы их просто игнорировать. Не нужно пролонгировать недолгую геростратову славу «проработчиков».

Сейчас, в дни славного юбилея, мы с гордостью думаем о нашем современнике — крупнейшем советском романисте, драматурге, публицисте, литературном критике, одном из соратников и продолжателей Горького, преемников дела великой русской классической литературы, творцов литературы социалистического реализма. Вклад его в советскую и мировую литературу огромен, авторитет во всем культурном мире высок. Его замыслы обширны и неиссякаемы. Как-то в 1958 году Леонид Максимович говорил мне, что у него «совершенно разрабо-

таны» четыре темы. Одна из них реализуется сейчас в романе. Но остаются еще три! Каждый день, каждый месяц, каждый год приближает нас к радостям встреч с новыми шедеврами Леонова.

Да и прежние шедевры раскрываются перед нами по-новому: они удивительно современны, дают интеллектуальную и нравственную ориентацию в стремительно развивающемся современном мире, заражают нас смелым «мечтательством», увлекающим далеко «за пределы видимых горизонтов».



«РУССКИЙ ЛЕС» И РАЗВИТИЕ ПРОЗЫ 60—70-х ГОДОВ

Современная критика нередко избирает «Русский лес» Леонида Леонова своеобразной точкой отсчета достижений прозы последних десятилетий. И это не случайно: «Русский лес» как роман мощного патристического звучания, огромной обобщающей силы и эпического размаха, тончайших психологических наблюдений, глубочайших философских открытий оказал сильное воздействие на писателей-современников, на многие процессы нашей духовной жизни. «Нет нужды заниматься утомительными и долгими раскопками, — пишет о влиянии «Русского леса» на литературу П. Проскурин, — стоит приподнять всего лишь поверхностный слой, чтобы обнаружить, какая когорта пишущих черпала и черпает из этого бездонного родника леоновского открытия...»¹

«Русский лес» являет собой пример постижения философских глубин национальной жизни, художнического предвидения усложняющихся отношений человека и природы, осмысления процессов познания и самопознания.

Роман Леонова открыл и новые художественные пути в решении этих проблем, обновив структуру и поэтику традиционных романских форм. «Русский лес», как произведение новаторское, не только глубже и шире показал мир, он как бы установил новый художественный уровень осмысления жизни. И это, несомненно, стимулировало творческие искания писателей-современников, побуждало их к освоению новых форм отражения действительности.

Расцвет философских жанров в современной литературе имеет не только общественно-историческую обусловленность (социальные процессы, интеллектуализация жизни в эпоху научно-технической революции и т. д.), но и внутривидовые предпосылки, связанные с новациями Л. Леонова, требующего от литературы «широких философских обобщений с переходом в эпический концентрат».²

«Русский лес» тщательно обследован учеными: выявлена творческая история романа, определено идейно-эстетическое содержание, изучены основные особенности его поэтики. Однако философским проблемам романа, раскрывающим оригинальность взгляда Леонова на мир, глубину проникновения писателя в современность, уделялось недостаточно внимания. Некоторые из этих проблем были сформулированы в общем виде и затрагивались в связи с анализом леоновского реализма,³ исследованием соотношения художественных принципов Леонова с западноевропейской традицией,⁴ изучением традиций Достоев-

¹ В кн.: Уроки Леонова. М., 1973, с. 154.

² Москва, 1977, № 1, с. 90.

³ Ковалев В. А. Реализм Леонова. Л., 1969.

⁴ Ершов Л. Ф. Леонов и западноевропейский философский роман XX века. В кн.: Творчество Леонида Леонова. Л., 1969, с. 259—280.

ского в творчестве писателя,⁵ особенностями психологизма,⁶ жанровой спецификой его произведения и принципами типизации характеров.⁷

Рассмотрение философских проблем «Русского леса» открывает перед исследователем интересные и неожиданные перспективы, позволяющие не только углубить существующие представления о романе, характере леоновского взгляда на мир, но и наметить связь художественно-философской проблематики этого произведения с современной прозой, показать значение творческого опыта Леонова в развитии русской прозы последних десятилетий.

Философские проблемы «Русского леса» сложны и многообразны. Среди них такие, как человек и природа, человек и история, жизнь и смерть, вера и познание, свобода и творчество, истина и красота. Каждая из этих проблем требует обстоятельного изучения, но есть среди них одна, главная, вокруг которой концентрируются другие — проблема познания. Леоновское решение этой проблемы можно рассматривать в различных аспектах и на разном материале. В данной статье берутся в основном образы Вихрова и его дочери Поли. В процессе познания эти герои осмысливают свои «отношения» с историей, природой, задумываются над смыслом жизни, созерцая «все, из чего составлено бытие, то есть вечность, борьбу света с тьмой, начала и концы, а также все прочее, в чем требуется строгий однажды в жизни выбор и раздумье...»⁸

Леонов считает равнозначными в романе линии Поли и Вихрова, поскольку эти «кривые» постоянно сходятся и пересекаются «на шкале времени» и в точках пересечения происходят наиболее важные в нравственно-философском отношении события. Однако Леонов не рассказывает подробно о мировоззренческой эволюции Вихрова, останавливаясь лишь на отдельных моментах его биографии, в то время как изменение взглядов Поли прослежено более тщательно. История духовных исканий героини обретает немаловажный историко-литературный смысл, ибо отражает процесс рождения человека «завтрашнего дня».

Поля Вихрова, полагающая, что «молодость служит охранной грамотой от несчастий»,⁹ проходит трудный путь к пониманию истины от идеальных схем, стереотипов, юношеских иллюзий и романтических увлечений к реальному осмыслению событий, сложной гармонии бытия.

Окружающий мир в ее сознании отражается весьма своеобразно, не только приобретая несвойственные ему черты, но и лишаясь сложности и многозначности. Она видит лишь цвета радуги в картине жизни, не замечая полутонов, нюансов, деталей. Все просто для Поли, приехавшей в Москву: мир прекрасен, полон света и радости. Она уже решила «в уме», продумала встречу с отцом. Он рисуется ей пожилым, обрюзглым господином; она представляет роскошный интерьер его квартиры и ищет встречи с ним только затем, чтобы отмежеваться от него, порвать «фамильную» связь, «отомстить за мать, высказать в лицо ему честное комсомольское суждение о людях подобного сорта» (IX, 34). В ней нет родственной теплоты, человеческого интереса к отцу и, что удивительно, потка снисхождения, жестокости проскальзывает у нее и по отношению к матери. «Внешне-то и не скажешь худого, только еще построже стала... — рассказывает она Вале, — но как

⁵ Грознова Н. А. Леонов и Достоевский. — Там же, с. 110—151.

⁶ Старикова Е. Леонид Леонов. Очерки творчества. М., 1972, с. 181—285.

⁷ Крылов В. П. Особенности типизации характеров в прозе Л. Леонова. Л., 1975.

⁸ Это высказывание Фирсова («Вор») подчеркивал Леонов в интервью для польского журнала «Керунки» (Литературная учеба, 1978, № 4, с. 150).

⁹ Леонов Л. Собр. соч. в 10-ти т., т. IX. М., 1972, с. 7 (далее ссылки на это издание даются в тексте).

проводила меня, отозвала в проулок у пакгауза и всплакнула... А казалось бы, о чем ей теперь слезы лить? И главное, вся сразу такая маленькая сделалась, болтливая на жалкое слово, никогда с ней раньше такого не случалось» (IX, 25). Радостная и светящаяся Поля, являющаяся у Леонова как бы олицетворением молодости, чистоты и красоты, тем не менее не отличается чуткостью и тактом. Над ней довлеют определенные схемы восприятия, огрубляя и ужесточая ее натуру.

Но стоило Поле переступить порог вихровской квартиры, как выдуманнные ею картины рассыпались от соприкосновения с реальностью. «...И тут Поле открылось, — пишет Леонов, — хоть и не сумела бы выразить это словами, что жизнь всегда умней и убедительней любых выдумок, какими люди из различных побуждений стремятся умножить красоту правды или усилить уродство зла» (IX, 40). Соприкосновение иллюзий и реальности, «выдумок» и фактов оказывается весьма мучительным для Поли. Леонов показывает, как драматичен процесс познания, в котором «изопренная логика предубеждения неохотно отступала перед ясной логикой жизни» (IX, 40). Страдания Поли, которые критика находила бесосновательными и якобы несвойственными советской молодежи,¹⁰ носят в некотором смысле возрастной характер. Они отражают сложный, порой трагический, процесс осмысления жизни молодыми людьми; тот его период, когда противоречивые явления окружающего мира приходят в несоответствие с теми идеальными схемами, которые сложились у них в сознании.

Поля чувствует себя глубоко несчастной из-за обвинения в адрес отца, страдает из-за неумения самостоятельно разобраться в окружающих событиях, впечатлениях, чувствах. (Она наивно полагает, что Варя может прочесть все книги ее отца и «объяснить» ей положение в лесных делах, роль отца, значение «лесной распри» с Грацианским и т. д.) Жизнь, представлявшаяся ей цветущим садом, вдруг оказывается запутанной и лишенной гармонии.

Ощущение несоответствия происходящего ее собственным представлениям все время толкает Полю к действию. Она с пристрастием допрашивает Наталью Сергеевну, Таиску, Грацианского, все более запутываясь в фактах, обстоятельствах, событиях, о которых узнает. Поля не умеет критически оценивать чужие мысли, не может встать на точку зрения другого человека, понять его аргументацию, уловить основные идеи, сделать вывод. Разговор в бомбоубежище с Грацианским запутывает ее, ибо она не может разгадать изопренную логику собеседника. И хотя она знакома с «основами политграмоты» (в аттестате зрелости у нее четверка по этому предмету), враждебный характер мыслей Грацианского, отстаивающего тезис о фатальной неизбежности войн в истории человечества, свойственный исторической науке домарковского периода, не встречает у нее отпора, четко сформулированной критики.

Однако Поля обладает весьма ценным свойством — «чувствительностью» к противоречиям. Она ощущает пессообразности и двусмысленность в концепции Грацианского, его равнодушие к всеобщему народному бедствию. Девушка, со свойственной юности мудростью чувств, почти разгадала лживую натуру «специалиста по корню зла», вливающего «газированный ядок сомнения» в собеседника, у нее возникает брезгливость к липкой паутине его суждений, ей омерзительно видеть человека, «полуразбитого параличом страха» (IX, 119).

Существует в критике мнение, что большинство леоновских героев — рационалисты, способные оценивать явления и людей только

¹⁰ Основоположник этой концепции — М. Щеглов.

рассудочно, в соответствии со своим мировоззрением.¹¹ Это неверно. Эмоционально-чувственное ощущение мира, моменты «взрывов» чувств у героев всегда предусматриваются писателем. Специфика леоновского психологизма состоит в том, что он не фиксирует внимание на этих пропехах, интересуясь лишь подступами к ним, состоянием «разбега». Поля, в частности, прежде чем поняла, кто такой Грацианский, сопоставив его с Киттелем, с фашизмом, почувствовала к нему недоверие, в душе ее нарастало отвращение. Более того, Леонов включает в процесс познания и иррациональные состояния («вещий», пророческий сон Поли, к примеру).¹² Только увидев Грацианского, побеседовав с ним в бомбоубежище, т. е. столкнувшись непосредственно, Поля почувствовала в нем врага, но осмыслить его роль в жизни отца, глубоко понять социальную сущность его «деятельности» она смогла лишь пережив тяжелейшие испытания на фронте.

Есть у Поли еще один дар, способствующий выработке самостоятельного мышления — «интеллектуальная» инициатива. Ее интересует все вокруг: отец, институт, Родион, жизнь страны, борьба с фашизмом. Она пытается осмыслить и свое предназначение на земле. Ей необходимо понять, «кто она, откуда и зачем». В этом стремлении леоновская героиня близка персонажам Льва Толстого (Болконский, Безухов, К. Левин), мучавшимся над философской разгадкой человеческого существования на земле, пытавшимся умозрительно понять — через научное знание, религию — смысл своей жизни. Вполне соотносим с толстовским и итог духовных исканий леоновских героев — обретение нравственной опоры в приобщении к народной жизни. «Уход» Леночки Вихровой «в народ», полное растворение в заботах об односельчанах не есть ли освобождение от эгоистических страхов и страданий в духе демократических идей Толстого? Поля также мужает в гуще народной жизни, разглядев и почувствовав ее изнутри, отдавшись ее течению, как «былинка» в реке.¹³ Только после этого она сможет сформулировать и противопоставить свое знаменитое: «Я девушка моей эпохи...» (IX, 613) — Киттелю, представителю «мирового злодейства», и «Я Поля Вихрова, мне восемнадцать лет...» (IX, 710) — Грацианскому, «отечественной» разновидности зла.

Знание народной жизни («сердечное», по Толстому) является в концепции Леонова не только основой нравственности, но и условием, при котором осуществимо познание истины и возможно самопознание. «В душе народа, — считает Леонов, — всегда таится стихийное чутье прекрасного, как имеется у него врожденное чувство исторического равновесия, не позволяющее ему упасть, поскользнуться, склониться, — подсознательное и безошибочное ощущение происходящих вокруг него явлений» (X, 262). Проникновение этих «стихийных», «врожденных», «подсознательных» чувств в духовный мир личности, обретение с их помощью исторических, житейских ориентиров обеспечивают огромную жизнеспособность человеку, сознание правильности своего пути и способность видеть красоту окружающего. Поэтому «для мыслящего человека нет дороже слова отчизна...» (X, 177). Именно это стремление к «человеческому единению», слиянию с «миллионами

¹¹ См.: Порман Р. Н. Л. Леонов. Проблемы, метод и мастерство. Пермь, 1976.

¹² Этот прием Леонов, подобно Достоевскому, постоянно использует в художественной практике. Вообще он подчеркивает важность эмоционального предвидения, считая, что «разум открывает лишь то, что уже знает душа».

¹³ Интересно заметить, что в «Слове о Толстом» (1960) Леонов объясняет уход Толстого из Ясной Поляны желанием «в рядовую былинку запрятать свою непомерно огромную, ему самому непосильную личность» (X, 287).

капель мирского моря»¹⁴ сближает философские взгляды Леонова и Толстого.

Как свидетельство этой близости можно отметить родственность воззрений этих художников на проблемы жизни и смерти. Преодолевая страх смерти, Толстой всю жизнь стремился, по словам Леонова, «строить жизнь так, чтобы уходить из нее безболезненно, как все эти немудрствующие счастливыцы — деревья, птицы и труженики земли: без лжи, без боязни, без оглядки, без жалоб, без попреков совести» (X, 286). Толстой и бога определял по-своему: «бог есть жизнь».¹⁵ Этот взгляд имеет в своей основе народные представления о смерти нестрашной, смерти-«невесте».

Герои «Русского леса» (Вихров, Калина Глухов) не думают о смерти, считая, что только жизнь достойна размышления, а неизбежность «конца» является естественной закономерностью природы. Автор романа обобщает их суждения: «...нет бога на земле, а только никогда не остывающий хмель жизни, да радости пресветлого разума, да еще желтая могильная ямина в придачу — для переплава их в еще более совершенные ценности всеобщего бытия...» (IX, 90).

В этих двух формулах «бог есть жизнь» и «нет бога... а только... хмель жизни» раскрываются особенности мировосприятия этих художников, которые можно проследить и на другом художественном материале.

Поэтому вопросы веры, связанные с определением смысла жизни, проверяются и у Толстого, и у Леонова испытанием в «гуще народной», среди ничем не замутненной, «стерильной, детской чистоты» (X, 285) природы. В результате этого испытания личность обретает знание «сердечное», обогащает «разум эмоциональный». Подобно Толстому, Леонов вводит понятия «разум рациональный» и «разум эмоциональный».¹⁶

«Разум рациональный», сферой которого является знание «интеллектуальное», иначе предостерегает человека от излишних ошибок на пути познания. Знание «интеллектуальное», представляющее собой сумму накопленных человечеством знаний, учит культуре мышления, поскольку в сознании каждого мыслящего человека отражаются, как бы заново рождаясь, все этапы «мыслительной» деятельности человечества. (Поля, к примеру, начинает искать аналогии с современностью в истории Древней Греции, правда несколько путая Геродота, Гераклита и Герострата. В спорах с Морщихиным об Афродите Сережа обращается к мифам Древней Греции, трудам Гезиода, речь его изобилует библейскими сравнениями.)

Важность владения культурными ценностями всегда подчеркивается Леоновым, однако знание, «не проветренное» на ветерке народной истории, остается «голым», превращаясь в «лжезнание», «антинауку» (Грацианский).

Пока Поля не ощутила внутренней связи с окружающим ее миром народной жизни, не почувствовала духовного родства с отцом, а через него и с Отечеством, она кажется беззащитной перед лицом Грацианского и Киттеля, к тому же вооруженных ошарашивающими средствами маскировки. У нее есть только вера в разумное устройство социалистического общества и нравственная чистота.

Понятие «чистоты» у Леонова не только характеризует эмоционально-психическое состояние героя, его нравственность, но и связано с общественным идеалом. На вопрос Вихрова: «Что же имеется у тебя

¹⁴ Леонов видел у Толстого в этом слиянии «высшее удовлетворение бытия» (X, 285).

¹⁵ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 23. М., 1957, с. 46.

¹⁶ Грознова Н. А. Леонов и Шолохов. — Русская литература, 1976, № 2, с. 81.

самой на вооружении твоей души против зла с тысячелетним возрастом?» — Поля отвечает: «целей наших чистота» (IX, 468). «Чистота», «чистый дом» — эти определения в устах Поля означают мир, справедливое общественное устройство, т. е. те главные ценности, которые следует передать по наследству детям незапятнанными. (Мотив «чистых» денег, возникший в «Воре», — характерный для Леонова мотив нравственной помощи, нравственного возрождения личности при соприкосновении с «черным» прошлым, также обогащает понятие чистоты). Но Вихров «чистоту» рассматривает еще и как «незараженность излишней мудростью» (IX, 468) и хочет предупредить молодость от излишней самоуверенности, от пренебрежения к опыту отцов.

Мотиву «чистоты» сопутствует понятие «стерильности». В речи Чандвецкого («Мефистофеля» из царской охранки) это понятие возникает рядом с определением революции: «Революция — это коренной переплав всего, гонка со скоростью века в десятилетие, убыстренное чередование поколений, учащенная смена кожи... ибо только так общество и может скинуть с себя струпья прежних пороков. О, только очень чистый, то есть с безнадежно-стерильной середкой человек сможет устоять на таком ветру» (IX, 510). Здесь «стерильный» является синонимом чистого, его превосходной степенью.

Отенок иного рода заметен в другой сентенции Чандвецкого. О ней вспоминает Вихров: «Вы хотите стерилизовать жизнь, господин Вихров... но абсолютно чистые элементы существуют только в колбах химиков и нередко обходятся обществу по цене, делающей их недоступными для широкого потребления... не бойтесь дороговизны?» (IX, 357). Революционное движение Чандвецкий уподобляет стерилизации — выхолащиванию жизни, а личность, способную на революционный подвиг, считает невозможной роскошью в историческом процессе. Подобное представление — исключительность героического, отрицание героических потенций в народном характере — и есть та брешь в концепции Чандвецкого, фаворита Столыпина, «умнейшего после него человека в лагере тогдашней реакции» (IX, 356). Революция была катализатором, вызвавшим нравственно-психологическое очищение народа, а социалистическая действительность обусловила переход героического в необходимый фактор самосознания личности.

В споре с Осьминовым Вихров употребляет понятие «стерильности» в смысле уничтожения жизни, но в данном случае имеет в виду проблемы биологические. Вихров, отстаивая тезис о непреложном сохранении лесов, обеспечивающих необходимые условия для биологического существования человека, пронизывает по поводу теории своего оппонента, согласно которой сначала нужно освободить человечество от оков, а лишь потом благоустраивать его жилище: «Так что... ежели бы вам пришлось заново зажигать факел одного человеческого прогресса на голой и стерильно чистой планете...» (IX, 702). В этом случае «стерильная чистота» — это уничтожение жизни, человеческой цивилизации вследствие экологической катастрофы.

Значение этих мотивов постоянно меняется в «Русском лесе» по мере того, как Леонов вскрывает все более глубокие их семантические слои. Варьированием мотивов «чистоты» и «стерильности» совмещаются две линии рассуждений героев: о революции — мире социально-нравственного существования личности, и природе — сфере его биологической жизни. Споры героев романа вокруг комплекса этих проблем восходят к вопросам, связанным с решением философской проблемы соотношения в личности природного и социального начал. Леонов с большой художественной смелостью показал диалектику существования этих начал в человеке, подчеркнув значение «природной» основы для социальных деяний.

Борьба в защиту природы представлена Леоновым как борьба против хищничества эксплуататоров (в лекции Вихрова), как борьба против лженауки и антипатриотизма (олицетворенных в образе Грацианского), как сражение за нравственные ценности советских людей. Природа в «Русском лесе» является и символом веры. Крохотный родничок — не только олицетворение жизни, природной, стихийной, беззащитной, доверчивой к человеку, он возводится писателем в ранг святыни (Леонов называет Вихрова «хранителем святыни» — IX, 269).

У родника совершаются многие события, символически выражающие суть философии «Русского леса»: приобщение мальчика Ванюши Вихрова к таинству природы; столкновение Вихрова с Грацианским после посягательства последнего на уничтожение бьющейся сквозь песок животворной струи; встреча Вихрова с маленьким Калинкой, самостоятельно решившим охранять «святыню»; сюда же приходил врачевать свои раны легендарный Калина Тимофеевич.

Рождается неожиданное сопоставление с Н. С. Лесковым: ведь поэтика этих сцен восходит к некоторым эпизодам романа «Соборяне», герой которого отец Туберозов, испытывая сомнения в своей деятельности, мучительные колебания в выборе направления своих проповедей, обретает силу духа и ясность мышления у крохотного источника в лесу. Туберозову вспоминается легенда. Источник возник на месте гибели русского витязя, которого Христос избавил, по его просьбе, от позорного плена, поразив его стрелой, а «на месте, где он стоял, гремя и сверкая алмазной пеной, бил вверх высокою струей ключ студеной воды, сердито рвал ребра оврага и серебристым ручьем разбежался вдали по зеленому лугу.

Родник почитают все чудесным, и поверье гласит, что в воде его кроется чудотворная сила, которую будто бы знают даже и звери и птицы. Это всем ведомо, про это все знают, потому что тут всегдашнее таинственное присутствие Ратая веры. Здесь вера творит чудеса, и оттого все здесь так сильно и крепко, от вершины столетнего дуба до гриба, который ютится при его корне».¹⁷

Эпизодам у родника в «Русском лесе», разумеется, не свойственен религиозно-мистический колорит, заметный у Лескова, однако и у Леонова сохраняется тенденция, идущая от фольклора, придавать явлениям природы символический смысл и связывать их с нравственными исканиями героев, испытаниями и прозрениями веры. Леонов использует тот же образ, что и Лесков, наделяя его той же «чудотворной силой», одновременно расширяя его значение до символа Родины.

Фольклорное начало ощущается у Леонова не только в символических образах леса, родника, Калины; можно говорить о связи с фольклором и «природных» философских символов — «река жизни», «живая и мертвая вода», «огневетренная высь», «былинка» и др.

Таким образом, «философское» проявляется у Леонова прежде всего через «фольклорное»: либо путем «снятия» известного фольклорного образа («живая вода»), либо пересозданием на фольклорной основе реального жизненного материала (образ леса), либо «наслаиванием» на фольклорную основу собственно-авторских значений (образ родника).

Философские идеи, существующие в романах Леонова в логических формах или выраженные через символы, издавна употребляемые в практике философов, имеют свои «фольклорные» эквиваленты (споры о жизни, смерти, бессмертии, к примеру, сопровождаются мотивами

¹⁷ Лесков Н. С. Собр. соч. в 11-ти т., IV. М., 1957, с. 325. Отметим еще один штрих. Фамилия Грацианский встречается в «Соборьях», ее носит преемник отца Туберозова.

«живой и мертвой воды»). Фольклорный слой придает рассуждениям героев и черты всеобщности, и национальную окраску, объединяя и концентрируя все другие оттенки и нюансы, привносимые автором. Многослойный символ становится средством раскрытия художественной идеи в философской прозе, а реальный «грубый» материал действительности ее возможным, но не исчерпывающим смысл вариантом.

Необходимо отметить, что современная русская философская проза, в отличие от западноевропейской, генетически связана с формами народно-поэтического мышления, тяготеющего к символическому, иносказанию, условности.¹⁸ Поэтому, размышляя о становлении и развитии «новых способов философичности, интеллектуального коэффициента нашей литературы», следует иметь в виду и проблемы фольклоризма, а не только абстрактные «условные решения».¹⁹ Об этом свидетельствует творческий опыт Леонова и художественные искания С. Залыгина, В. Астафьева, В. Распутина, В. Шукшина, Ч. Айтматова и др. В произведениях этих писателей актуальные проблемы нашего общества рассматриваются в философском аспекте, причем художественные решения, ассоциации связаны с народным сознанием, фольклорными мотивами.

Так, в повести В. Астафьева «Стародуб» (1960) центральной является проблема веры, символ которой — сибирский цветок стародуб. Память о Родине, о предках, заветавших хранить веру, олицетворяет этот цветок: «Сменялись поколения, умирали люди, исчезли те, кто притеснял и кого притесняли за приверженность к старой вере, но каждую весну зажигались ясным огнем по всей Сибири стародубы и роняли семена, чтобы никогда не переставала цвести земля, чтобы сердце человека наполнялось соком и духом ее и не истлевала в нем память о том крае, который их родил».²⁰ Легенда, рассказанная охотником Фаефаном приемному сыну Култышу, восходит к древнеславянским поверьям о первых на земле людях-дубах. В памяти славян сохранились «предания о мировом дереве», которые они относили к дубу, «сохранялись сказания о дубах, которые существовали до сотворения мира».²¹ Названный в их честь цветок — «желтый, духмяный» — обрел в сознании Култыша образ нетленной красоты и веры.

Появляется стародуб в повести три раза: когда в мальчишке под влиянием Фаефана-Каторжанца зарождается человек, охотник, защитник тайги; когда, рискуя жизнью, «перекидывается» через бушующую реку Култыш, чтобы высватать себе Клавдию; наконец — в руке умершего охотника. Стародуб, как свеча, сопровождал человека в жизни: рождение, свадьба, смерть. Цветок становится как бы атрибутом церковного обряда. Его, как свадебную свечу, прячет за образа Клавдия, с ним в руке умирает Култыш. Стародуб — символ «таежной» веры Култыша, олицетворяющий разумность, предусмотрительность, красоту природы.

Вере Култыша противопоставлены «древлеотеческие устои» вырубчан — жестокие догматы, лишающие человека права жить любовью, красотой. На противопоставлении «звериной» веры старообрядцев и «природной» гуманистической веры Култыша строится конфликт между «миром» и личностью, обществом и «естественным» человеком. Конфликт этот не нов в литературе (со времен Руссо), но своеобразие его трактовки у Астафьева состоит в том, что он представлен как трагедия веры.

¹⁸ Философские жанры фольклора проанализированы в книге К. С. Давлетова «Фольклор как вид искусства» (М., 1966, с. 173—250).

¹⁹ Бочаров А. Свойство, а не жупел. — Вопросы литературы, 1977, № 5. с. 67.

²⁰ Астафьев В. Ясным ли днем. Вологда, 1972, с. 24.

²¹ Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу, т. II. М., 1868, с. 294.

Хотя Култыш и одерживает нравственную победу над старообрядцами, в душе его поселяются сомнения в надежности «таежного закона». Стало быть, таежный закон существует не для всех, — думал Култыш. — Да и нет, видно, на свете таких законов, которые оградили бы человека от бед и напастей. А раз нет таких законов, значит и счастья человеку нет». ²² Астафьев не анализирует путь этих сомнений, охотник навсегда покидает людей. Смятенное состояние духа, разочарование в жизни, людях, природе, ощущение ложности своих устремлений не раскрываются Астафьевым. Более того, смерть охотника изображается им как блаженное услаждение.

В этом сказалась противоречивость авторской концепции, нарушающая философскую цельность этой повести. Однако решение проблемы чрезвычайно интересно: писатель глубоко исследует «слепую веру», не проверенную знанием, жизненным опытом, постулаты которой находятся в несоответствии с жизнью, человеческими устремлениями, изолированы от социальных потребностей нации. Вера эта — и во все созидающее на земле прекрасное природное начало или в железные каноны старообрядцев — не спасает от одиночества, не вооружает человека на борьбу за гуманистические идеалы, не объединяет людей. Астафьев в «Стародубе» утверждает несовместимость веры, нерассуждающей, вдохновленной «пзвечной» человеческой тоской по непостижимому и прекрасному идеалу, и истины, добытой опытом.

Охотник Фаефан и его приемыш Култыш «обожеествляют» природу, верят в ее могучее воздействие на душу человека, ²³ непознанную красоту и огромные богатства, которые она раскрывает лишь тем, кто сумел постичь ее законы, кто бережно охраняет ее от хищений и грабежа. В этом проявляется несомненная близость философско-этической проблематики «Стародуба» и «Русского леса» (надо думать, не случайно повесть посвящена Леониду Леонову).

Концепция веры у Леонова значительно шире. В «Русском лесе» возможность познания жизни как раз обусловлена верой, но не «слепой», при которой роль фактов и аргументов не влияет на установление канона, а сформированной на научном мировоззрении, на знании, затрагивающей не только эмоциональную сферу личности, но и ее рационально-волевые качества. У Леонова нет противопоставления веры и знания. Взгляды Леонова сходны с мыслями М. Горького, который писал: «Для пролетариата прошло то время, когда вера и знание враждовали, как ложь и правда. Там, где пролетариат властвует, где все создается его могучей рукой, там нет места распри знания с верой, там верование — результат познания человеком силы своего разума, и это верование, создавая героев, не создает и не создаст богов». ²⁴

Вихров призывает дочь верить в незыблемые основы нашего общества, испытанные в послереволюционной действительности: «Да-да, так и нужно... так всегда в жизни и поступай: верь... Но в данном случае ты вполне можешь верить и мне, дочка. Я не крал, не продавал отечества, не обманывал, хотя... и должен признать себя весьма недалеким человеком, если за целую жизнь не сумел доказать самых банальных очевидностей моему народу» (IX, 465).

Сложности и несчастья собственной жизни, обусловленные объективными обстоятельствами, не подрывают веру Вихрова в принципы общественного устройства, он склонен винить лишь себя за недостаточность усилий. Поэтому он и не рассказывает дочке о своей судьбе, предостав-

²² Астафьев В. Ясным ли днем, с. 81.

²³ «Человек, который понимает и любит природу, не делает дурного поступка — он прошел „душевный университет“» (Леонов Л. Важное дело молодых. — Лит. газ., 1964, 21 мая).

²⁴ Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 27. М., 1953, с. 241.

ляя ей самой право разгадать это внешнее противоречие в его словах. Вера Вихрова отнюдь не «слепая». Он реально оценивает свое положение, видит и понимает истоки своего «временного» одиночества. Оно связано прежде всего с отсутствием возможности реально, зримо увидеть плоды своего труда («столетие длится первый день творенья у лесника»), почувствовать общественное признание своих прогрессивных лесоводческих идей, которые он вынужден отстаивать в трудные для страны исторические периоды (эпоха 30-х годов, война). Но это не может поколебать его веру в революцию, воплотившую в жизнь вековые мечты народа о лучшей жизни.

Бессилие «слепой» веры как отжившей религиозной формы сознания показано Леоновым в сцене разгула Кнышева, где появляется «пророк», нанятый для «уязвительной деятельности». Он «вычитывал там, в номере, разного рода устрашения, нараспев и как бы из Священного писания» (IX, 144). Однако Кнышеву, утратившему связь с народными идеалами нравственности, занятому хищничеством и разгулом, даже искусственно, при помощи «пророка» не разбудить в душе совесть и веру. Пророк у Леонова не является официальным служителем культа, он «раскольничий начетчик» в «долгополом, замасленном и в обтяжку полукафтаны» (IX, 146). А текст его устрашений представляет собой смесь библейской образности с просторечием. Он не может ничем «пронзить» Кнышева, хотя ради меркантильных интересов старается этого достигнуть. «Уязвляет» разгулявшегося купца «дикий лесной отрок» — Ваня Вихров, олицетворяющий для Кнышева и народный суд, несущий отмщенье за преступные дела, и невозвратимые дни чистого детства, когда звезды «еще верили ему, любили, стояли хороводом вокруг, подмигивали» (IX, 148).

Отсутствие веры уводит Кнышева от истины, понимания жизни, губит и разлагает его как личность. Ему «оставалось, — пишет Леонов, — утешаться раздумьями о тщетности бытия, и, может быть, убедительней, чем ветлужскому пророку, все кругом, включая и этот прекрасный, в чадных сумерках, город за окном, — все мнилось ему сейчас бесцельным и мимолетным сгущением материи» (IX, 146).

Леонов отказывает в познании истины героям, не связанным с народным мироощущением, народной нравственностью, народным сознанием. Грацианский не знает, зачем он существует; Чандвецкий подводит свой жизненный итог французской пословицей: «Все проходит, все рушится, все приедается»; Чередилов пытается выяснить у Вихрова, зачем ему дана жизнь.

Вера в светлые человеческие идеалы, связанные с нею поиски смысла жизни, истины объединяют всех молодых героев романа со старшими. Ни один из них не может быть обвинен в «грехе неверия». Но эта вера, вдохновленная благородным пафосом переустройства мира, не проверена жизненным опытом, не испытана в разного рода обстоятельствах и поэтому по-книжному прямолинейна, существует в экзальтированной форме. В юных героях «Русского леса» заметно преувеличение своих личных достоинств и качеств (опасный максимализм в вопросах культуры у Сережи Вихрова). Им свойственно известное пренебрежение к человеческим чувствам, которые они объясняют тем, что им якобы присущи «другие навыки» вследствие «другого социального механизма» (IX, 325). Они усложняют свои идеалы, стремятся к более трудной, тяжелой жизни, мечтают о героической смерти. И вместе с тем за этой экзальтацией ощущается высокое желание служить истине и правде, большая самоотверженность, доходящая до границ самопожертвования. Наивное мечтание Поли о мужестве, когда «она встретится со своим убийцей один на один, если не считать смерти, которая будет терпеливо ждать на табуретке поодаль» (IX, 204), — мечтание, свойственное в различных вари-

антах многим молодым людям, близко к чувствам некоторых героев Достоевского. Описание автором «Братьев Карамазовых» духовного кредо Алеши почти полностью соответствует внутреннему облику и леоновской героини: «...он был юноша отчасти уже нашего последнего времени, то есть честный по природе своей, требующий правды, ищущий ее и верующий в нее, а уверовав, требующий немедленного участия в ней всю силой души своей, требующий скорого подвига, с неприменным желанием хотя бы всем пожертвовать для этого подвига, даже жизнью».²⁵ «Жажда скорого подвига» является движущей силой молодых героев «Русского леса», добывающихся, как великой чести, солдатской обязанности защищать Родину. И это является следствием «абсолютной» веры в идеалы нашего общества, в правду Революции. Тем не менее умозрительный характер этой веры разрушается лишь в реальной обстановке народной борьбы.

Необходимо заметить, что плацдармом военных действий, в которые вовлечены молодые герои, Леонов избирает родные для них места, где они выросли, впервые почувствовали красоту и прелесть жизни. Здесь Поля вступает в единоборство со «старым миром», с Киттелем, воплотившим все его пороки, усвоившим сложное искусство «философской», демагогической пытки. Поля «переигрывает» свою роль, но вместо того, чтобы пытаться спасти положение новой аргументацией, она ломает условия «игры» и гордо и прямо обвиняет в лице Киттеля насилие, бездушие и лицемерие сил зла. «Натура» Поля, чистая, правдивая, пылкая, не выдерживает притворства даже ради спасения жизни, даже ради высокой миссии, с которой она была послана в тыл фашистам. Приоритет «натуры», эмоционально-жизненного над рационально-заданным не является у Леонова «абсолютным», в данном случае он обусловлен лишь молодостью героини, особым психологическим складом ее личности, а не ложностью идеи (как, скажем, у Раскольникова).

Взрыв Полиных чувств, вызванный оскорблением Родины, с одной стороны, и восхищением «великолепной яростью своего, советского оружия» (IX, 613), с другой (это случилось во время налета советских самолетов), в конечном счете и спасает Полю, вызвав в душе у шихановского старосты крохотные искорки воспоминаний, русскую, не совсем проданную, совесть, что и заставило его выстрелить в Киттеля.

Поля, испытав «восторг движения на самом гребне» (IX, 615), иначе говоря, восторг борьбы и самоотверженности, почувствовав всю глубину и жестокость сражения, попадает в обстановку иную — символизирующую вечную жизнь, непреложность ее законов. «... Древняя старуха мыла девочку в таком же древнем деревянном корыте. Она совершала это неторопливо и важно, как священнодействие, которому не смела помешать никакая война» (IX, 615—616). Прикосновение к вечной, нетленной народной жизни, способной пережить любые исторические катаклизмы, вынести любое горе и страдание, сохранив душу и любовь к ближнему, щедрость и сострадание, наделяет Полю силой и мужеством, укрепляет ее веру.

После тяжелых фронтовых испытаний Поля изменилась: «... что-то незнакомое, волевое просвечивало теперь в ее внимательной приглядке, в терпенье, с каким принимала ласку стариков, в молчаливой привычке время от времени проводить рукой по глазам, словно пыталась избавиться от неотвязного воспоминанья...» (IX, 705). Она не только возмужала, стала ясно понимать жизнь, в ней прибавилось мудрости, терпимости, доброты и сострадания к людям.

В одном из интервью Леонов подчеркивает важность «идеи возвращения к первоистокам». «... Не слишком ли мы далеко оторвались от

²⁵ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. XIV. Л., 1976, с. 25.

4 Русская литература, № 2, 1979 г.

дома?» — спрашивал художник.²⁶ «Русский лес» есть художественное выражение этой идеи. Стремление к «первоистокам» свойственно и Елене Ивановне, мечтающей «дома» утвердиться в жизни, обрести уважение односельчан. Постигает «простые» истины о своем народе, о его жизни Поля в результате своей фронтальной жизни; возвращается к роднику деревенского детства и Вихров.

«Идея возвращения к первоистокам», воплощенная в «Русском лесе», лежит в основе целого течения нашей прозы, именуемой «деревенской». Художественно-философская концепция Леонова явилась своеобразным импульсом для развития литературы, ощущавшей жизненно-необходимые предпосылки для ее реализации. Исследование социально-нравственных и психологических мотивов «возвращения» в деревню — центральная проблема в творчестве В. Астафьева, В. Распутина, Е. Носова, В. Белова, С. Крутилина, В. Шукшина, В. Лихоносова, В. Личутина и др.

Важность «возвращения к первоистокам» для познания жизни ощущает и Ю. Бондарев. В романе «Берег» проблема веры возникает в своем логическом выражении (в спорах Никитина и Дицмана) и вместе с тем существует как подспудное объяснение человеческих отношений, смысла жизни.

Никитин свое политическое кредо высказывает прямо и недвусмысленно: «Я верю в революцию и диктатуру пролетариата, потому что новая общественная формация — познание человечеством самого себя».²⁷ «Революция, — считает герой «Берега», — это отрицание безнравственности и утверждение нравственности, то есть вера в человека и борьба, и, конечно, совесть, как руководство к действию...» (с. 328). А познание Никитин называет «познанием с ожиданием радости», придавая своим политическим декларациям эмоциональный оттенок и подчеркивая оптимистический характер своего мировоззрения. По его мнению, вера и есть «эмоциональное отношение к надежде и истине» (с. 328).

Существует некоторое противоречие в этих тезисах: с одной стороны, Никитин акцентирует эмоциональный путь истины, свойственный вере, а с другой — объясняет свою веру через сферу разума, логикой развития человеческого прогресса. В этом, возможно, кроется «философская» причина его душевной трагедии. Он верит в человека (отношением к красоте измеряет он отношения людей друг к другу; размежевание нравственных позиций Меженина, Княжко, Гранатурова и Никитина идет через отношение к женщине, красоте, любви; бездуховность западного мира выражается прежде всего через обезличивание красоты, надругательства над женщиной, любовью). Испытывая вину за непрочность красоты жизни, ускользающей от человека, обрекающей его на одиночество, тоску, Никитин хочет логически осмыслить, вывести закон, при котором возможна гармония в человеческих отношениях, слияние с миром природы, братство честных людей. Он хочет додумать, как «познать великую тайну жизни и смерти» (с. 409), «что важно в нашей жизни и не важно» (с. 403). И эти бесплодные для умозрительного объяснения вопросы в последнем мгновении угасающего сознания Никитина вдруг обретают ответ, воплощенный в символе деревенского берега: «Он медленно плыл на пропитанном запахом сена пароме в теплой полуденной воде, плыл, приближался и никак не мог приблизиться к тому берегу, зеленому, обетованному, солнечному, который обещал ему всю жизнь впереди» (с. 412).

Ю. Бондарев писал еще до завершения «Берега», что в «последней фразе романа квинтэссенция всего замысла, если хотите, главная и пара-

²⁶ Леонов о героях романа «Вор» (Встреча А. Г. Лысова с писателем, состоявшаяся 4 июня 1975 года). — In.: *Literatūra, XX* (2). Vilnius, 1978, с. 100.

²⁷ Бондарев Ю. В. *Берег*. М., 1977, с. 337 (далее ссылки на это произведение даются в тексте).

доксальная мысль романа».²⁸ В этом «моменте истины», прозрении, последней вспышке торжествует вера в гармонию и красоту. У Никитина эмоционально-образное воплощение «конечной истины» совмещается с истиной «изначальной» и предстает в виде солнечной картины деревенского берега, пахнущего травами и сеном. Философский образ берега приобретает национальную окраску. По Бондареву, национальная основа жизни есть те «первоистоки», которые питают человеческую личность, которые помогают ей постичь истину, красоту и гармонию жизни. Это не только «знание», но и эмоциональное ощущение, возникающее внутри человека.

Эта идея «возвращения к первоистокам» на пути познания в процессе сложных духовных исканий, несомненно, близко соприкасается с концепцией познания жизни, воплощенной в «Русском лесе». Если писатели-«деревенщики» эту идею воплощают в плане социально-нравственном, то Бондарев в «Береге» исследует ее гносеологический аспект, и в этом проявляется родственность его устремлений с творческими принципами Леонова.

«Берег» близок к «Русскому лесу» и в жанрово-конструктивном отношении. Критика отметила философский характер романа Бондарева. «В „Береге“... философское осмысление жизни и человека выступает на первый план».²⁹ «Берег» — роман о неодолимой власти прошлого, о его таинственно-прихотливом воздействии на процессы познания и самопознания. Поездка писателя Никитина в Гамбург на литературную дискуссию — путешествие в прошлое. Западная Германия, ошеломляющая бешеными скоростями, слепящим неонами и продажными удовольствиями, в художественном восприятии Никитина воссоединяется с Германией накануне капитуляции. В образно-стилевой системе романа «сплетаются» элементы прошлого и настоящего. И вдруг неожиданно в резком сопоставлении Бондарев сталкивает день сегодняшний с военным временем. Этому приему художник отдает явное предпочтение: «Самое сильное эмоциональное воздействие, — считает он, — замечается там, где прошлое и настоящее соприкасаются и высекают символ пространственной глубины».³⁰ Писатель считает, что «соединение былого с современностью и словно бы повторное обретение ушедшего силой чувственной памяти рождает художественное познание окружающего мира и себя в нем как разумной частицы сущего».³¹

Исследователи романа Бондарева отметили, что «по актуальности и политической значимости поднятых автором вопросов центр тяжести романа лежит в современности, по яркости и силе художественного изображения — в военных годах».³² Различие в способах воссоздания настоящего и прошлого свойственно тем формам философского романа, где основными, как в «Русском лесе» и «Береге», являются вопросы гносеологические.

Этим различием обусловлены и некоторые стилистические особенности «Русского леса». Нельзя не заметить, что «живописное» начало леоновского таланта с наибольшей полнотой реализуется в главах о прошлом. Путешествие крестьянских мальчишек в зачарованный лес к Калине, эпизод рубки Кнышевым красавицы-ели, «роковой» флирт Саши Грацианского с дамой Эммой под пером Леонова приобретают черты законченных, блистательных по колориту, точности деталей живописных

²⁸ Лит. газ., 1972, 1 ноября, с. 4.

²⁹ См.: Козлов И. Юрий Бондарев. Штрихи творческого портрета. — Литература в школе, 1976, № 4, с. 13.

³⁰ Бондарев Ю. Почему и сегодня мы пишем о войне? — Лит. газ., 1975, 19 февраля, с. 4.

³¹ Бондарев Ю. Ответственность. — Там же, 1977, 16 ноября, с. 3.

³² Козлов И. Указ. соч., с. 13.

полотен, напоминающих то сказочный мир В. Васнецова, то резкую отчетливость пейзажей Шишкина, то призрачно-мечтательные создания Сомова. Они несут живое, богатое оттенками и полутонами «чувство» эпохи, рождают у читателя иллюзию присутствия в прошлом, ощущение исторического времени.

В главах о современности постоянно спорят, философствуют герои романа: о доброте и чистоте размышляет Поля, о смысле прогресса она разговаривает с Варей, о красоте полемику ведет с Сережей Вихров, о таланте «пытает» Вихрова Чередилов и т. д. Перед читателем каждый раз разворачивается философский диспут, где каждый герой в разных ситуациях выступает то в роли докладчика, то оппонента (только Елена Иванова — всегда зритель, слушатель).

Разумеется, такое «разъятие» художественной мысли условно. В главах о прошлом также есть «философские» беседы, назовем, к примеру, сцену обеда в доме Грацианских, где разгорается спор о бессмертии. А можно ли забыть изумительные пейзажи военной Москвы! Речь идет лишь об относительном перевесе эмоционального или рационалистического отношения к действительности, точнее сказать, о большей или меньшей доле эмоционально-образного в мыслительном процессе («О, мысль! И у тебя в туманной глубине есть гидра тайная живых воспоминаний...»³³), о большей или меньшей доле «живых воспоминаний», всегда присутствующих в глубинах мышления. Чередование «живых воспоминаний» и «иероглифических стенограмм» (выражение Леонова) создает особый ритм у Леонова. Эмоционально воспринятые читателем детали прошлого (сцены, переживания героев, пейзажные зарисовки) воссоединяются с настоящим в кульминационные моменты сюжета, какими являются в «Русском лесе» философские споры. Происходит это путем художественных повторов, «мотивов» (ассоциативных, композиционных, философско-логических, стилистических) или при помощи «сквозных» образов (Родион, Таиска, Калина), не участвующих непосредственно в действии.

Повествование разворачивается по формуле познания, ленинский вариант которой («от живого созерцания к абстрактному мышлению и от него к практике...»³⁴) составляет как бы основной принцип художественного воспроизведения действительности.

Леонов «расчленяет» процесс познания (это делает и Бондарев в «Береге» и Астафьев в «Пастухе и пастушке»), сосредоточивая внимание то на процессах чувственно-конкретной деятельности, то на логическом осмыслении жизни. Поэтому в прозе одновременно с выдвиганием на первый план философско-этической проблематики, повышением роли обобщенно-логических образов углубляются экскурсы в сферу «психологического этюда», становятся более тонкими приемы исследования внутреннего мира человека.

Художественная соразмерность разных форм изображения, совмещение философско-логических отвлечений с образно-эмоциональной сферой, обозначение в кульминационные моменты сюжета их слияния и взаимоперехода возможно лишь при «жесткой упаковке» материала.

Известно, какое огромное значение придает Леонов искусству композиции, этой «продуманной архитектуре произведения» (X, 227). В искусстве композиции, как отмечает критик, «выпукло и сильно проявляет себя то леоновское, что вошло с ним в русскую литературу».³⁵ Принцип «кольцевой» композиции, по которому «выстроен» «Русский лес», является наиболее совершенным для философских произведений,

³³ Мицкевич А. Сонеты. Л., 1970, с. 115.

³⁴ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 152—153.

³⁵ Сурков Е. Проблемы века — проблемы художника. М., 1973. с. 71.

различные его варианты используются и в современной художественной практике («Берег» Бондарева, «Пастух и пастушка» Астафьева, «Матерь человеческая» В. Закруткина, «Тайга» Проскурина).

В «Русском лесе» точка отсчета времени — настоящее; от него «расходятся» круги воспоминаний Вихрова, авторские «отступления» в прошлое: сначала говорится о более далеких событиях жизни, потом о более поздних временах, пока прошлое не сливается с настоящим. Начало романа мажорно, радостно: полная надежд и счастья шествует Поля по улицам столицы под бравурную «радиомузыку». С введением в роман прошлого в этот радостный мотив влетают драматические и трагические мелодии, которые в военных сценах романа достигают высшей силы и глубины. В финале романа также чувствуется мажор, но осложненный нотками диссонанса и иронии.

«Музыкальная», кольцевая композиция используется и Бондаревым, и Астафьевым. Интонационный строй бондаревской прозы тяготеет к минорной тональности. Элегическим вступлением начинается «Берег», взрываясь в центре сложным и трагическим многоголосием, включающим скорбную мелодию смерти и потери и мечтательную тему любви. В финале романа повторяются мотивы вступления, осложненные одиночеством и невозможностью понять истину. Однако в последнем «моменте истины» угасающего сознания торжествует вера в конечную гармонию и красоту. Светлый мажорный аккорд завершает «Берег». У Астафьева «увертюра» и «финал» повести «Пастух и пастушка» выдержаны в стиле народных плачей и причитаний. Но если в начале повести скорбная фигура женщины над одинокой могилой «посередине России» символизирует дисгармоничность жизни, трагическую разьединенность людей смертью, то в финале этот образ, овеянный мотивом любви, нежности и преданности, воспринимается как персонифицированный образ памяти, вечно охраняющей сон всех погибших на этой войне солдат.

Если Леонов начинал и заканчивал «Русский лес» как бы «с середины» витка спирали художественного познания, «разомкнув» действие (Поля в конце романа оставалась лишь в начале жизненного пути), то Астафьев, Бондарев стремятся к логической законченности повествования, «прерыву постепенности», придавая философским произведениям строгую и «жесткую» форму («Пастух и пастушка» и «Берег» заканчиваются смертью героя).

Тип философского романа, созданный Леоновым («Дорога на океан», «Русский лес»), в современной литературе обретает новые черты.

Если в 50—60-е годы критика осмысляла прежде всего проблемно-тематическое богатство «Русского леса», открытые писателем типы характеров (Вихров и Грацианский), то в 70-х годах все большее внимание обращается на философскую проблематику романа.

Концепция познания, воплощенная в «Русском лесе», основой которой является существование многообразных связей личности с человеческими «галактиками» (народ, человечество) и как следствие и развитие этих связей обнаруживается потребность периодического возвращения к «первоистокам», оказала большое влияние на развитие некоторых линий современного литературного процесса, в особенности на ту его ветвь, которая именуется «деревенской», а также на творчество крупного современного художника «недеревенщика» Ю. Бондарева.

У истоков деревенской прозы стояли не только М. Шолохов («Поднятая целина») и В. Овечкин («Районные будни»), сильный импульс получила она и от Леонова.

Влияние Леонова с течением времени все возрастает, ибо деревенская проза превращается из социально-бытовой и нравственно-психологической в социально-философскую, и в этом процессе творческий опыт Леонова, уже более полувека отстаивающего философскую линию в оте-

чественной литературе, имеет первостепенное значение. Недаром при обсуждении последних по времени выхода в свет произведений В. Астафьева («Царь-рыба») и В. Распутина («Прощание с Матерой») критика вспоминает имя Леонова, причем, отмечая у названных писателей стремление к усложненной композиции, интенсивному использованию символики, она нащупывает в поэтической «фактуре» те или иные глубинные связи с творчеством Леонова.³⁶

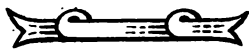
Но эти эмпирические констатации недостаточны. Ведь этих художников, обладающих своей отчетливо выраженной «конституциональной»³⁷ художественной системой, роднит с Леоновым концепция познания жизни, ориентированная на народное мирозерцание. Вследствие этого при углубленном, философском исследовании актуальных проблем современной жизни писатели пытаются обобщить особенности ширящегося в мире обновления, через фольклор установить связи с историей, чтобы предсказать «возможные рифы и водоверти, скрытые за высокой непогожей волной» (Л. Леонов).³⁸

Тема «Леонов и современная литература» ожидает дальнейшего исследования. Думается, что ее дальнейшая разработка должна выразиться не только в накоплении новых фактов, свидетельствующих о влиянии Леонова на современных художников, но и в выдвигании новых аспектов исследования.

³⁶ См.: О красоте природы, о красоте человека. — Литературное обозрение. 1976, № 10; Проза Валентина Распутина. — Вопросы литературы, 1977, № 2.

³⁷ Так выразился Л. Леонов в беседе с В. А. Ковалевым (Ковалев В. А. Этюды о Леониде Леонове. М., 1978, с. 323).

³⁸ Москва, 1977, № 1, с. 90.



ЛИРИЧЕСКАЯ ПРОЗА В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ 1950—1960-х ГОДОВ

Смена эстетических представлений, связанная с изменением человеческих представлений вообще, имеет особенность, хорошо известную историкам литературы. Новое жизненное содержание становится художественным содержанием не сразу, ибо искусство слова, облаченное в доспехи канонов и традиций, не спешит уступать натиску времени. Но новое не ждет. Проходя многотрудный этап эстетического освоения, оно вторгается на страницы произведений и в своем натуральном, почти непересозданном виде достоверных фактов, документов, теоретического знания, безыскусного размышления.

Эти вторжения «сырого» жизненного материала в эстетический ряд будоражат литературу постоянно. Но бывают в литературном развитии периоды, когда подобные процессы приобретают небывалый размах. В эти годы стилевые искания становятся особенно динамичными. Возникает множество «диффузных», синтетических жанровых форм, характеризующихся меньшей степенью пересоздания действительности, широко распространяются разомкнутые жанровые структуры.

Именно к такому периоду с полным основанием можно отнести конец 1950-х—1960-е годы в советской литературе. На редкость богатый, уникальный по своей исторической значимости жизненный материал хлынул в литературу. Оперативность эстетического освоения стала не менее важна, чем его завершенность. Речь идет не о снижении общего художественного уровня литературы, а о мобилизации, оживлении и необычайной популярности жанровых форм, непосредственно использующих эстетическую энергию самого жизненного материала.

Глубокая целесообразность социальных процессов последних десятилетий, их высокий гуманистический смысл безусловно усилили эстетическую значимость достоверного факта. История как бы взяла на себя обязанности взыскательного художника, создавая такие судьбы и «сюжеты», которые можно считать почти готовыми образами. Их ценность для писателя особая: обладая собственной художественной силой, невыдуманные факты несут важное для читателя ощущение подлинности.

Широкое проникновение документа в прозу конца 50-х—60-х годов существенно отразилось на ее жанрово-стилевых чертах. Не случайно в эти годы было изобретено множество новых жанровых определений. Реформаторские устремления исследователей коснулись даже пезыблемых вершин типологии — родов литературы. Так, в одном из учебных пособий совокупность некоторых жанровых форм, использующих документальный материал, сводится в особый «литературно-публицистический род».¹ Утверждается в своих правах и термин «художественно-документальная литература», охватывающий почти все жанры прозы, в которых достоверный материал вошел в произведения в непересоздан-

¹ Гуляев Н. А., Богданов А. Н., Юдкевич Л. Г. Теория литературы в связи с проблемами эстетики. М., 1970, с. 335.

ном виде и существенно повлиял на их поэтику. Есть тенденция рассматривать особенности новых жанровых «гибридов» в рамках очерка, который стремительно разрастается в своих разновидностях (книги В. Канторовича, Н. Глушкова и др.).

В пестром семействе жанрово-стилевых образований 50—60-х годов выделяется форма, своеобразие которой столь же ощутимо, сколь и трудноопределимо. Речь идет о «Дневных звездах» О. Берггольд, «Капле росы» В. Солоухина, «Ни дня без строчки» Ю. Олещи, «Селигерс Селигеровиче» А. Приставкина, «Синем ветре каслания» Ю. Шесталова, книгах В. Катаева «Маленькая железная дверь в стене», «Святой колодец», «Трава забвенья», «Кубик» и некоторых других произведениях, с которыми связано появление термина «лирическая проза».

Может возникнуть вопрос: причем тут художественно-документальная литература? Говоря о причастности лирической прозы к эстетике достоверного, мы имеем в виду достоверность особого рода. Качественно подлинности, непосредственной эстетической значимости могут обладать не только человеческие поступки, события, факты, но и сами авторские мысли и чувства. Как бы застигнутые «врасплох», во всей своей неотграниченной жизненной конкретности, они тоже могут нести ощущение достоверности,² — но только внутренней жизни, сознания, производить впечатление непреднамеренности откровенной беседы, безыскусной исповеди. Именно такой «документализм» роднит лирическую прозу с художественной документалистикой в традиционном смысле слова. Сближают их и единые общественные потребности, которыми они были вызваны к жизни. В лирической прозе также нашла выход избыточность эстетически значимого материала — уникального жизненного опыта ровесников нашей революции, — но выход в наиболее прямой, проповеднически-действенной, лирической форме. Если использовать выражение В. Шкловского, сравнивавшего жанр с «кристаллом, через который анализируется жизнь», то в лирической прозе конца 50-х—начала 60-х годов произошла кристаллизация того эстетического качества, которое в эти годы стало характерной приметой не только литературы, но и, в известной мере, самой жизни, — исповедальности.³ В этой связи книги, подобные «Дневным звездам», можно рассматривать как образцы формы, к которой тяготела огромная исповедально-автобиографическая литература этого периода.⁴

Несмотря на то что лирическая проза вызвала активную реакцию критики и стала предметом оживленных дискуссий, ее жанровое своеобразие во многом осталось нераскрытым, а сам термин «лирическая проза», — пожалуй, один из наиболее запутанных в литературоведении. Отчасти это произошло потому, что слова «лирическая проза», обязанные своим первоначальным употреблением в критике «Дневным звездам» О. Берггольд, очень скоро приобрели чересчур широкий смысл, и анализ жанровых особенностей этого произведения был оттеснен и поглощен обсуждением более обширной темы: распространение лирико-субъективных стилей в разных жанрах конца 50-х—60-х годов.

² Жизненная достоверность материала, используемого в произведении, важна не столько сама по себе, своей информационно-познавательной значимостью (хотя и это существенно), сколько своей эстетической функцией. Когда лирическую прозу сравнивают с жизнью сердца, записанной на бумагу, с «кардиограммой», то эти слова, конечно же, не понимаются буквально: они характеризуют лишь *установку* на точность передачи психологического процесса как художественный прием жанра.

³ Историй литературы известны подобные ситуации. Так, Ф. М. Достоевский в 1847 году писал: «Наступает какая-то всеобщая исповедь. Люди рассказываются, выписываются, анализируют самих же себя перед светом, часто с болью и муками» (Достоевский Ф. М. Полн. собр. худож. произв., т. XIII. М.—Л., 1930, с. 24).

⁴ См. об этом подробнее: Павловский А. И. О лирической прозе. — В кн.: Время. Пафос. Стиль. М.—Л., 1965, с. 250—251.

«Виновата» в этом и сама лирическая проза — ищущая, пробующая, полемически отталкивающаяся от привычных норм. Ее художественная структура синтетична, в ней много творческого эксперимента (достаточно вспомнить произведения так называемой «новой катаевской прозы» — «Святой колодец», «Трава забвенья», «Кубик»). Но несмотря на нигилистическое отношение к «грамматике поэзии», лирическая проза имеет свои художественные принципы, в освещении которых теория делает только первые шаги.

Научный анализ поэтики лирической прозы особенно актуален для литературно-художественной критики. Неверное представление о жанровой специфике произведений лирической прозы нередко приводило к несправедливой их оценке. Немало таких примеров можно найти в дискуссиях о лирической прозе (например, в «Литературной газете» за 1964, 1967, 1968 годы), в ходе которых ее порой рассматривали как просто плохую, «буколически пассивную», инертную, ограниченную «узким просветом авторской влюбленности» и философски обедненную «мышлением вздохами» прозу, противопоставляя ей прозу «мускулистую», сюжетную, обладающую непререкаемыми достоинствами «трезвого эпоса».

Не претендуя на освещение всех вопросов, касающихся лирической прозы, ограничимся следующими: какова конкретная историко-литературная ситуация появления «Дневных звезд», «Капли росы» и других типологически родственных произведений, охватываемых понятием «лирическая проза», и какое содержание вкладывается в этот термин; какое место занимает лирическая проза в ряду других жанров и в чем состоит ее принципиальное отличие от некоторых структурно аналогичных повествовательных форм психологической (субъективированной) прозы и от произведений с лирической стилиевой тенденцией; в чем заключается наиболее общая специфика жанра лирической прозы.

* * *

Критические статьи конца 50-х—60-х годов пестрят многочисленными наименованиями жанровых новинок: «роман-очерк», «роман-документ», роман «внутреннего монолога», «лирико-документальная повесть», «повесть-драма», «рассказ-раздумье», «рассказ-настроение», «рассказ-эссе», «поэма в прозе» и т. д. В эти годы выходит много произведений подчеркнуто экспериментального характера: «Золотое кольцо» М. Жестева, «За бегущим днем» В. Тедрякова, «новая проза» В. Катаева, романы М. Слуцкиса и др.

Среди разных причин, которые стояли за этой напряженной динамикой поисков, выделим то, что непосредственно связано с усилением исповедально-лирической струи в литературе. Критика тех лет много писала о резко возросшем интересе к внутреннему миру личности, который был связан с усилением гуманистических тенденций в середине 50-х годов. Действительно, благотворное влияние этих тенденций на литературу было очевидным. Углубленное внимание к внутреннему миру героя способствовало более многомерному, психологически правдивому раскрытию характера. Человека стали рассматривать диалектичнее, во всей реальной сложности его взаимосвязей с жизнью. Успешно изживались бесконфликтность, приукрашивание, иллюстративность и другие «грехи» ряда произведений послевоенного десятилетия. Хотя нельзя не отметить и теневой стороны: всякий факт субъективной жизни приобрел в те годы особое право на гласность. Это породило такие удручающие явления, как назойливый мелкотемный автобиографизм, лирическая «близорукость», боязнь оторваться от своего героя и другие издержки пресловутого самовыражения, хорошо знакомые в особенности читателю «молодежной» прозы 60-х годов.

Придавая гуманизации решающее значение в жанрово-стилевых процессах того периода, иные критики в полемической увлеченности упускали из виду другое, не менее существенное. В 50-е годы в стране развертывалось мирное строительство, перед народом вставали грандиозные созидательные задачи как в материально-технической, так и в духовной сфере. Все более усложняющиеся связи личности и общества придавали особую остроту социально-нравственной проблематике. Назрела необходимость в художественном осмыслении самих основ нашей этики, в широком философском анализе духовного бытия советского человека. Растет напряженность исследовательских устремлений литературы: писатели обращаются к глубинам жизни, к истокам событий и явлений, вглядываются в сущности и ценности пережитого. Какой след оставила героическая эпоха в душе каждого, как формировалась идейная стойкость советского человека, удивившая мир, каково было нравственное содержание пережитых испытаний — обо всем этом повел свой искренний разговор рядовой участник великих исторических событий и перемен. Завязывается плодотворный диалог прошлого с настоящим. Вчерашнее не столько воспроизводится, сколько анализируется, осознается как единое целое с нынешним. В сопоставлении времен, в перекрестии взглядов разных поколений литература ведет настойчивый поиск истины.

В 1959 году О. Берггольц написала строки, которые хорошо передают душевное состояние писателей, обратившихся к пережитому: «О, какое большое время уложилось в жизнь каждого из нас, какое большое! Его хватило бы на несколько поколений, а приняло его — одно...»⁵ Словно дополняя эту мысль, Эм. Казакевич записывает в своем дневнике: «... фантастическая пора, какую мы переживаем, перегружена таким обилием подробностей человеческого быта, переход в новую эру столь неравномерен в разных местностях и даже в соседних домах, что художник поневоле останавливается в отчаянии перед задачей отражения действительности... При этих условиях художник приходит к мысли об „исповеди“... Если разобраться в окружающем его бурно изменяющемся мире и отразить его так трудно, то не попробовать ли разобраться в своем маленьком мирке, чтобы, отразив его, по мере сил охватить и окружающее».⁶

В стремлении создать панораму жизни, художественно обобщить всю громаду исторических событий этого «большого времени», осмыслить динамику современных общественных процессов писателей в 50-е годы нередко постигали неудачи. К примеру, исследователи романа отмечают, что созданные в те годы «многие так называемые эпические произведения... не прожили сколько-нибудь яркой и продолжительной жизни».⁷ Для традиционных жанров художественной прозы это было время напряженных исканий. В частности, в романе отчетливо просматривались различные тенденции — роман-очерк, роман-хроника, роман «события», роман «судьбы», роман-монолог, — которые обогащали жанр, подготавливая его к более высокому, философски-масштабному уровню эстетического осмысления эпохи.

С другой стороны, в 50-е годы наблюдается невиданный расцвет мемуаристики. С автобиографическими воспоминаниями выступили К. Паустовский, К. Чуковский, С. Маршак, Н. Тихонов, В. Каверин, В. Кожевников, В. Шкловский и мн. др. Публикуется множество дневников, записных книжек, тетрадей, писем. Автобиографизм предшествовал эпохе, подобно тому как дневник и записная книжка писателя предшест-

⁵ Берггольц Ольга. Дневные звезды. Л., 1964, с. 56.

⁶ Казакевич Эм. Из дневников и писем. — Вопросы литературы, 1964, № 9, с. 57.

⁷ История русского советского романа, кн. 2. М.—Л., 1965, с. 167.

вуют более развернутой и завершенной форме. Формула «история в человеке» закономерно предвляла формулу «человек в истории». Что же было примечательным в автобиографической прозе этих лет, как отразилась в ее конкретных стилевых чертах общественно-историческая обстановка?

Личные воспоминания могут принять форму эпически спокойного и объективного повествования, как, например, у С. Т. Аксакова в «Семейной хронике». Такие мемуары, отмечал еще Белинский, «если они мастерски написаны, составляют как бы последнюю грань в области романа, замыкая ее собою».⁸ Но бывают воспоминания, в которых автор выступает открыто, с лирической искренностью и публицистической прямоотой, — например, в «Житии» Аввакума или герценовских «Былом и думах». Очевидно, сама прожитая жизнь в чем-то предопределяет стиль жизнеописания. Автобиографический материал, с которым имели дело советские писатели 50—60-х годов, особая концентрация мыслей и переживаний, связанных с крутыми переломами истории, не располагала к сдержанности и беспристрастности. «Эта книга — не летопись, а, скорее, исповедь», — пишет в предисловии к своим мемуарам И. Эренбург. Субъективные, личные мотивы сильны в автобиографической прозе К. Паустовского, Н. Тихонова, С. Щипачева, М. Стельмаха, С. Крутилина и др. Примечательно, что в эти годы иные, уже написанные произведения пересоздавались авторами в духе времени. М. Пришвин возвращается к своей автобиографии, созданной еще в 20-е годы, чтобы вновь «пережить» ее, переосмыслить с точки зрения сегодняшнего дня. «... „Кащеева цепь“, — пишет он в 1954 году, — эти все тридцать лет так лежала и лежала без движения, ждала меня как современного автора, и я хочу теперь получить право врываться в рассказ, где мне только захочется».⁹ «Право врываться в рассказ» — это право на исповедь, которое пришло к писателям вместе с осознанием своей причастности к великой эпохе.

Итак, уникальный, исторически и эстетически значимый, связанный с особыми душевными потрясениями жизненный опыт советского писателя искал прямого выражения, располагая к исповеди, а не летописи, к напряженным лирико-философским раздумьям. Само время искало формы, которая должна была быть внешне простой и безыскусной, чтобы оттенить и усилить самородную эстетическую значимость материала, и в то же время обладать внушающей силой художественного слова. Нужен был прямой и искренний разговор, в котором авторская мысль как бы освобождалась от традиционных, *литературных* условий сюжетной прозы или метрических норм стиха и являлась в своей естественной, житейской форме, сохраняя тем не менее необходимый минимум эстетической организации. Важное преимущество открыто обращенного к читателю слова заключалось еще и в том, что оно создавало атмосферу непринужденной беседы с читателем как с полноправным духовным партнером, активизируя его собственный жизненный опыт и интеллект. («Мысль рождается в диалоге», — говорил Лессинг).

В 1954 году О. Берггольд публикует несколько необычные воспоминания. В них план настоящего времени значительно потеснил свойственную мемуарам ретроспекцию: время словно обернулось в пространство, в лирическую даль памяти, сознания. Прошлое превратилось в настоящее: в сон, в видения, в живые образы и восприятия человека, ведущего с нами предельно откровенную беседу. Что изменилось? Читателю передавалось не столько содержание прошедшего, сколько разбуженные воспоминаниями состояния души. Образы, переживания и раздумья, кото-

⁸ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. X. М., 1956, с. 316.

⁹ Пришвин М. М. Собр. соч. в 6-ти т., т. I. М., 1956, с. 79.

рыми делился автор, возникали как бы на глазах у читателя и обладали заразительной лирической силой. Мемуарист тут выступал скорее как поэт, а воспоминание становилось лирической темой. «Поездка прошлого года», как называлась эта публикация, была первой главой и одновременно разведкой жанра будущих «Дневных звезд». Более последовательно его принципы найдут выражение в двух других главах книги: «Та самая полянка» и «Поход за Невскую заставу». Все произведение в составе трех глав было опубликовано в 1959 году.

С подобными же воспоминаниями в 1960 году выступил В. Солоухин. В его книге «Капля росы» рассказывается о деревенском детстве, о родном селе Олешино, но рассказ этот своеобразен. Автор не столько вспоминает о прошлом, сколько воссоздает его в своей душе, вновь переживает и осмысляет впечатления незабываемых детских лет. Автобиография у В. Солоухина, как и у О. Берггольд, становится темой исповеди, лирического монолога. Несколько позднее такую же форму изберет для своих автобиографических произведений «Святой колодец» и «Трава забвенья» В. Катаев.

Аналогичную трансформацию испытывали не только воспоминания, но и другие автобиографические жанры. Среди публиковавшихся в те годы многочисленных записок и дневников писателей появляются произведения, очень близкие по своему строю «Дневным звездам». Таковы «Ни дня без строчки» Ю. Олеша, «Селигер Селигеревич» А. Приставкина, «Наш сад» Г. Николаевой, «Третье свидание», «Наедине с осенью», «Ильинский омут» К. Паустовского, «Прекрасная Ута», «Совсем о другом» Д. Гранина, «Мой Дагестан» (первая книга вышла в 1968 году) Р. Гамзатова, «Синий ветер каслания» Ю. Шесталова и нек. др.

В рамках преимущественно автобиографической прозы рождалась форма, которая обладала особыми выразительными возможностями. Она соединяла в себе панорамную широту прозаического повествования с взволнованностью лирического стиха и отличалась ярким жанровым своеобразием. Необычность избранного жанра прежде всего почувствовали сами писатели. «...Я ищущего чего-то, что не походило бы на роман, — пишет в «Траве забвенья» В. Катаев. — Отсутствие интриги для меня недостаточно. Я хотел бы, чтобы сама структура была другой».¹⁰ «Капля росы» В. Солоухина так и начинается с разговора о жанре этой необычной книги с воображаемым собеседником: «— Ну, а теперь расскажи мне, что ты сейчас пишешь?». Задумывается над этим вопросом и К. Паустовский: «Как определить жанр тех вещей, о которых я упомянул («Итальянские записки», «Третье свидание», «Наедине с осенью», «Ильинский омут», — Э. Б.)? Не знаю. Это — не рассказы в точном смысле слова, не очерки и не статьи... Это — записки размышлений, простой разговор с друзьями. Это — признание в любви нашей природе и всей России».¹¹ Примерно в тех же чертах характеризует жанр своей «Прекрасной Уты» и других аналогичных произведений и Д. Гранин: «...свобода от сюжета, от хронологии, от географии... поток жизни, поэзии, размышлений, фантазии; поступки и воспоминания, описания и исповедь».¹² О. Берггольд видит в такой прозе возможность осуществления своей мечты о «главной книге», которая бы могла выразить самую суть душевного опыта писательницы, стать ее идейно-правственным катехизисом: «...моя главная книга — рисуется мне книгой, которая насыщена предельной правдой нашего общего бытия, прошедшего через мое сердце».¹³

Необычная литературная форма, не укладывающаяся ни в один из известных жанров прозы, озадачила критиков и исследователей. Предла-

¹⁰ Катаев Валентин. Святой колодец. Трава забвенья. М., 1969, с. 267.

¹¹ Паустовский К. Избранная проза. М., 1965, с. 4.

¹² Гранин Даниил. Прекрасная Ута. М., 1974, с. 7.

¹³ Берггольд Ольга. Дневные звезды, с. 35.

гались различные определения и формулы: «лирическая повесть-дневник», «поэма в прозе», «роман о человеческом духе, построенный по лирическим законам», «поэтическая книга, полная лиризма и драматизма» и т. п. Наконец, с легкой руки одного из рецензентов, за произведениями, подобными «Дневным звездам» и «Капле росы», закрепилось определение «лирическая проза».

* * *

Едва появившись, этот термин приобрел двойной смысл. Дело в том, что в конце 50-х—начале 60-х годов исповедальные повествовательные формы становятся общей приметой советской прозы. Силы, которые вызвали к жизни «Дневные звезды», оказывали свое преобразующее влияние на все жанры. Лирические и публицистические отступления, введение рассказчиков, субъективизация авторского повествования приобретают необычайно широкое распространение. Субъективно-лирические мотивы сильны в эти годы в военной прозе. М. Шолохова, Ю. Бондарева, В. Быкова, С. Кругликина и др. Очень характерны они и для произведений Ч. Айтматова, М. Алексеева, В. Астафьева, В. Пановой, Г. Николаевой, Ю. Нагибина, Ю. Казакова и т. д. В таких условиях слова «лирическая проза» стали широкоупотребительны и потеряли свой точный терминологический смысл. Как отмечает «Словарь литературоведческих терминов», «лирической прозой чаще всего называют любую, т. е. созданную по законам любого жанра, эмоционально насыщенную, пронизанную авторским чувством художественную прозу. Лирическая проза в таком широком толковании представляет собой не самостоятельный жанр, а стилевую характеристику самых различных видов художественной прозы».¹⁴ Между тем, как уже говорилось, своим первоначальным употреблением этот термин был обязан «Дневным звездам» и отражал резко выраженную необычность их жанровой формы. Высказывания самих писателей, выступивших с аналогичными произведениями, свидетельствуют о том, что существует какой-то внутренне устойчивый типологический признак, выделяющий эти произведения в особый вид. Что же это за признак?

Прозу принято считать заповедными владениями эпоса. В имеющихся определениях основных прозаических жанров — рассказа, повести, романа, очерка — слово «эпический» традиционно. Развитые средства изображения «чужого» сознания, огромные возможности в художественном воссоздании объективной картины бытия — все это давно обеспечило прозе приоритет в эпическом исследовании жизни. Разумеется, почти всякая художественная проза лирична, т. е. одухотворена авторским переживанием, неуловимо, а порой и открыто проникающим во все компоненты произведения. Но лиризм, который «живит» все произведения слова, в основных жанрах прозы обычно не бывает основным, структурообразующим элементом, — в противном случае жанр утрачивает свою эпическую основу и перестает существовать как таковой. Так, например, по мнению В. Кожина, роман, «лишенный объективно-действенной основы, в сущности, теряет эпическую природу и перестает быть романом в подлинном смысле слова».¹⁵

Что же мы наблюдаем в «Дневных звездах» и «Капле росы»? Основу этих книг составляет как раз то, что обычно именуется авторскими отступлениями в прозе. Основу не в смысле объема — событийная, «объективно-действенная» часть повествования и в этих произведениях достаточно велика, — а в смысле функциональной значимости. Лирическое высказывание, самораскрытие автора становится тут основным художественным заданием и главным законом повествовательной структуры, под-

¹⁴ Словарь литературоведческих терминов. М., 1974, с. 175—176.

¹⁵ Там же, с. 330.

чиния себе весь словесно-образный материал произведения. В этом и состояла необычность «Дневных звезд» и «Капли росы». Лирическое здесь — не компонент художественных средств, не стиливая характеристика, а жанрообразующий принцип. Это произведение лирическое по самому своему жанру, и называется он «лирическая проза». Таков второй, более точный и непосредственно интересующий нас смысл термина.

Если слова «лирическая проза» произнесены сравнительно недавно, то понятие «лирика в прозе» известно в русской литературе еще с прошлого века. Наиболее изученной формой прозаической лирики является, пожалуй, лирико-философская миниатюра.¹⁶ Ее традиции в России идут от Гоголя, Лермонтова, В. Ф. Одоевского, ярко проявляются в творчестве И. С. Тургенева, продолжают Гаршиным, Буниным, Короленко. В советской прозе — это миниатюры М. Пришвина, Н. Зарудина, Ю. Куранова, Вас. Субботина и др. Стиливая родственность лирико-философской миниатюры и произведений, подобных «Дневным звездам», совершенно очевидна. Они едины и по предмету непосредственного изображения — переживанию (правда, в «Дневных звездах» переживание структурно усложнено и тематически развернуто, это уже целый комплекс переживаний), и по основному принципу создания образа — мир окружающих явлений художественно претворен в субъективный мир лирического героя. Любопытно, что в свое время тургеневские «стихотворения в прозе» также озадачили критиков своей жанровой неопределенностью. В них находили признаки дневника, записок, очерков, зарисовок, пейзажей, преданий, легенд, аллегорий, притч, сказок, портретов — но ни один из этих жанров малой прозы невозможно было выделить в качестве основного, определяющего. Жанр лирико-философской миниатюры многосоставен, является синтезом нескольких жанровых структур.

Вероятно, решение жанрового «ребуса» «Дневных звезд» надо искать в том же направлении. В этом произведении также можно найти признаки нескольких жанров прозы. «Дневные звезды» называли и повестью, и дневником, и воспоминаниями, и автобиографическими очерками, и все по-своему были правы. Жанровое своеобразие «Дневных звезд» и других произведений лирической прозы в том и состояло, что они соединяли в себе признаки сразу нескольких жанров, преобразуя их в новое художественное единство, построенное по лирическим законам. Это единство — как бы новое измерение прозы, другая, лирическая система координат, в которой произведения, подобные «Дневным звездам», — уже не сумма разных жанров, а системная целостность.

Итак, подобно тому как в поэзии есть стихи эпические и лирические, так и в прозе наряду с эпическими жанрами существует, но до конца еще не признан в своих правах особый типологический ряд жанровых форм своеобразной прозаической лирики. Но в отличие от лирической поэзии, виды которой названы и хорошо исследованы, лирическая проза сравнительно молода, и ее теоретическое осмысление только начинается. Жанры лирической прозы «терзаются, лишенные имени», и терзают писателей и исследователей, потому что, как верно замечено у В. Катаева, «человека втрое больше мучает вид предмета, если он не знает его названия».¹⁷ Не потому ли так тяготит автора «Травы забвенья» неопределенность ее жанра: «Если не мемуары, не роман, то что же я сейчас пишу? Отрывки, воспоминания, куски, мысли, сюжеты, очерки, заметки, цитаты...»¹⁸ Не оттого ли так настойчивы и неистощимы критики в своих

¹⁶ Шаталов С. Е. Проблемы поэтики И. С. Тургенева. М., 1969; Александрия Е. А. Константин Паустовский — новеллист. М., 1969; Вантенков Иван. Бунин — повествователь. Минск, 1974.

¹⁷ Катаев Валентин. Святой колодец. Трава забвенья, с. 145.

¹⁸ Там же, с. 267.

поисках подходящих жанровых определений произведениям лирической прозы?

Преодоление всех терминологических трудностей, связанных с лирической прозой, — дело будущего. Возможно, будут найдены термины, не зависящие от таких традиционных наименований прозаических жанров, как рассказ и повесть, без которых пока еще трудно обойтись.

Многие уже упомянутые здесь произведения малой прозы К. Паустовского, В. Солоухина («Золотое зерно», «Три белоснежных хризантемы», «Свидание в Вязниках»), Ю. Казакова («Осень в дубовых лесах»), А. Яшина («Угощаю рябиной»), которые обычно называют рассказами, по существу — лирика в прозе. Мы не найдем в них традиционной фавулы — она «вытеснена» поэтической мыслью или подчинена ей. Цепочка разрозненных событий или поступков становится предметно-образной объективацией душевных состояний лирического героя, его переживания, развитие которого и является подлинным сюжетом. Совершенно закономерно в таких произведениях появляются признаки лирической композиции: ассоциативность и периодичность (как художественное отражение характерных особенностей самого авторского раздумья), параллелизмы, контрасты, повторы, нарастания и спады лирического чувства, лейтмотивные символы и др. По отношению к подобным произведениям термин «рассказ» уже недостаточен, и употребляется он чаще с какими-нибудь уточняющими словами: «рассказ-настроение», «рассказ-размышление» и т. п.

Неразработанность терминологии дает себя знать и при жанровой характеристике лирической прозы М. Пришвина («Фацелия», «Лесная капель», «Глаза земли», «Незабудки», «Жень-шень», «Корабельная чаша» и др.). Со свойственным многим писателям безразличием к типологии жанров сам Пришвин считал, что он работал, в основном, в жанре очерка. Неполнота этого термина в определении жанровой специфики пришвинских произведений была замечена М. Горьким, который как-то сказал, что «ему (Пришвину, — Э. Б.) угодно именовать» свои поэмы «художественными очерками».¹⁹

В пределах лирической прозы сейчас принято выделять несколько жанровых форм. *Лирическую миниатюру*, например, отделяют от *лирического рассказа* как более развернутой формы. В свою очередь лирические рассказы, связанные определенным художественным заданием, могут составить единый цикл — *лирическую повесть*. Именно эти термины все более входят в употребление, конкретизируя более широкое понятие «лирическая проза». Они отражают основные типы образа-переживания, создаваемого прозаическими средствами, характеризуют меру его развернутости, устремленности во внешний мир.

Попытаемся определить критерии и специфику лирического жанра прозы в целом, обратив основное внимание на его наиболее необычную, новаторскую форму — лирическую повесть, которая в свое время вызвала особый исследовательский интерес и полемику. Речь идет прежде всего о «Дневных звездах», «Капле росы», «Траве забвенья» и других типологически родственных (что не противоречит их индивидуальному своеобразию) произведениях.

* * *

Чаще всего лирическую прозу смешивают с произведениями, в которых лиризм, не изменяя самой основы жанра, присутствует как мотив, как авторское отношение, окрашивающее объективное в целом повествование. В результате «Дневные звезды» оказываются в одном ряду с произведениями совсем иной жанровой природы, такими, как «Севастополь»

¹⁹ Цит. по: Пришвин М. М. Собр. соч. в 6-ти т., т. IV, с. 6.

А. Малышкина, «Тронка» О. Гончара, «Степные баллады» И. Друцэ и др. Передки случаи, когда лирическую прозу не отделяют от субъективных повествовательных форм, используемых в пределах эпических жанров как прием психологизма (субъективированная проза В. Пановой, М. Слущика и др.). Кроме того, лирическую прозу стремится поглотить так называемая проза размышлений: философско-публицистическая, историко-биографическая, литературно-критическая и т. п. «Дидактические поэмы, краткие руководства по физике, астрономии, медицине... охоте, искусству любить, с прозаическим содержанием в стихотворной изысканной отделке»,²⁰ о которых упоминает Гегель в «Эстетике», в наше время уже не пишут. Размышления на всяческие специальные темы стали безраздельной монополией прозы, которая далеко не всегда возвышается до поэзии, ибо это не всегда возможно и, более того, не обязательно.

Нельзя сказать, чтобы довольно обширная исследовательско-критическая литература о лирической прозе совсем не определила ее жанровых критериев.²¹ И все же ясности в этом вопросе пока не достигнуто. То, что лирическая проза «сосредоточивает внимание на *отношении* рассказчика к жизни», «дает субъективную проекцию действительности»,²² что ее отличает непосредственное присутствие авторского «я», раскрывающегося в своих переживаниях, чувствах, мыслях, — все это верно, но недостаточно конкретно. Дело в том, что и эпическая проза очень часто дает «субъективную проекцию действительности», а активное присутствие авторского «я» можно наблюдать и в художественной мемуаристике, и в очерке, и в таких произведениях, как «Липяги» С. Крутилина, «Последний поклон», «Звездопад» В. Астафьева, «Хлеб — имя существительное» М. Алексеева и многих других произведениях, которые тем не менее нельзя отнести к лирической прозе в строгом смысле слова.

В имеющихся диссертациях о лирической прозе²³ вопросам ее поэтики специально посвящена лишь первая глава в работе Л. З. Зельцера «Проблема жанра современной советской лирической повести». Выдвинув немало верных положений о жанровых особенностях «Дневных звезд» и «Капли росы», диссертант почти не затронул типологического аспекта проблемы лирической повести, рассмотрел материал имманентно, вне контекста аналогичных и сходных по внешним повествовательно-стилистическим признакам произведений (субъективированная проза, художественная публицистика и др.). Место лирической повести в ряду других прозаических жанров в диссертации не определено. Нуждается в уточнении понятие «господствующая лирическая ткань, в которую входят элементы эпоса»²⁴ — основной, по мнению диссертанта, критерий собственно лирической прозы. Тут, кроме лирики в обычном смысле слова, можно выделить большие повествовательные пласты, не претендующие ни на лиричность, ни на эпичность, — рассуждения, обычная беседа с читателем, пересказ впечатлений, воспоминаний и т. п.

Неконкретность большинства выдвинутых критериев жанра лирической прозы объясняется чаще всего тем, что традиционные родовые отличия лирики, выведенные теоретическим литературоведением на мате-

²⁰ Гегель. Соч., т. XIV. М., 1958, с. 273.

²¹ Среди работ, посвященных этому вопросу специально, можно назвать статьи А. Эльяшевича «О лирическом начале в прозе» («Звезда», 1961, № 8), В. Новикова «Поэзия действительности» («Знамя», 1966, № 4), А. Павловского «О лирической прозе» (в кн.: Время. Пафос. Стиль. М.—Л., 1965) и нек. др.

²² Эльяшевич Арк. Указ. соч., с. 194, 201.

²³ См.: Зельцер Л. З. Проблема жанра современной советской лирической повести. Автореф. канд. дисс. Комсомольск-на-Амуре, 1971; Доля Т. Д. Становление и развитие жанра лирической повести в русской советской литературе. Автореф. канд. дисс. М., 1975.

²⁴ Зельцер Л. З. Указ. соч., с. 9.

риале поэзии, переносятся на прозу без учета ее специфики. Согласно Гегелю, Белинскому, Веселовскому и другим авторитетам в этой области, лирикой принято считать такое поэтическое произведение, в котором содержание и форма непосредственно связаны с внутренним, субъективным миром авторской личности. «... Предметное и субстанциональное в качестве лирического содержания должно проявиться как субъективно воспринятое, наглядно постигнутое, представленное или помысленное»,²⁵ — писал Гегель. Объективный жизненный материал лирики вовлечен в сферу субъективного восприятия, опосредован и оформлен ею. Лирический образ раскрывает богатство и многообразие мира только как содержание внутренней жизни поэта в форме его личного переживания.

Но только ли для лирики характерно включение субъективной сферы и использование образов непосредственного восприятия? Относительно поэзии этот вопрос не так актуален, потому что в стихах субъективные формы изображения обычно адекватны лирическому изображению. Поэзия сравнительно редко имеет дело с художественным воссозданием чужого (неавторского) мировосприятия в его конкретных чертах. Поэтому различные герои — субъекты изображения, разного рода приемы преломления событий в восприятии действующих лиц для стихов малохарактерны.

Иначе обстоит дело в художественной прозе, которой присуща субъектная многоплановость. Действенным элементом прозаической структуры является не только субъектная сфера автора, но и героев. Использование ряда приемов субъективизации повествования, включение рассказчика — все это усложняет выделение собственно лирических форм прозы. Монолог, внутренний монолог, «пережитое изображение» — эти широко распространенные повествовательные формы внешне соотносимы с лирической образной структурой и порой истолковываются как прозаическая лирика. Так, в статье В. Богданова читаем: «... переживание, размышление эпического или драматического героя, предвосхищающее его действие или участие в каком-либо событии, — это уже лирика».²⁶ В этом суждении затронута, пожалуй, самая сложная из проблем, связанных с жанровым обособлением лирической прозы. Положение, сформулированное В. Богдановым, по существу стирает грань между лирической и психологической прозой, в которой переживания и размышления героев являются основным предметом изображения. Если принять такую точку зрения, то от понятия «лирический жанр прозы» придется отказаться, ибо в таком случае определить его достаточно обозримые границы невозможно. Но что же делать с совершенно очевидным жанровым своеобразием «Дневных звезд», которое не снимается никакими теоретическими доводами? Остается допустить, что точка зрения В. Богданова, заводящая наш типологический анализ в тупик, неверна. Но для этого потребуется доказать, что субъектные сферы героя и рассказчика в художественной прозе не могут быть лирикой принципиально.

В теоретических работах о лирике есть положение, которое нередко упускается из виду авторами статей о лирической прозе. Речь идет о неотделимости лирического образа от личности его творца. В свое время именно эта мысль была положена Аристотелем в основу самого выделения лирического рода, в котором «подражающий остается сам собою, не изменяя своего лица».²⁷ Со времен Феокрита, которого, в частности, рассматривал Аристотель, лирические формы, как и сама духовная жизнь, усложнились. Появились произведения, в которых «подражающий» (поэт) скрыт под маской лирического персонажа, заслонен предметно-пластическими образами, растворен в медитациях. В них «лица» поэта мы можем

²⁵ Гегель. Соч., т. XIV, с. 300.

²⁶ Богданов В. Я и Мы. — Вопросы литературы, 1965, № 11, с. 79.

²⁷ Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957, с. 45.

и не видсть, но остается его воля, душевное побуждение, его личность. Она живет в каждом слове стихотворения, во всех объективных сюжетах и образах, оставаясь «сама собою», не изменяя своей внутренней духовной сути, жизненной позиции. Если же эти изменения порой и имеют место в лирике, то они связаны не с перевоплощением поэта в иную личность, осмысляемую им как пекая психологическая и идеологическая самостоятельность (как это происходит, например, в романах Достоевского), а отражают противоречивость, вообще свойственную взглядам человека, передают их естественную жизненную динамику и эволюцию. Поэтому персонажи и герои лирических произведений, в отличие от эпических и драматических героев, не имеют собственного видения и понимания мира, а значит, и права на собственное слово. Они лишь раскрывают те или иные грани, противоречия, тенденции личности самого поэта. Поэт — единственный полноправный субъект лирического высказывания, и в этом состоит первое, основное условие особой эмоциональной заразительности лирики. Лирическое слово не может до конца принадлежать герою и тем самым целиком стать фактом художественного вымысла, потому что оно никогда не теряет живой и непосредственной связи с действительностью, никогда не перестает быть *реальностью* живого устремления, убеждения, душевного жеста самого поэта. Заменить лирическую личность мистификацией, вымышленным героем — значит в какой-то мере «обескровить» лирическое слово, ослабить его внушающую силу и проповедническую действенность.

Здесь и проходит та трудноуловимая черта, которая делит все субъективные формы художественного высказывания на собственно лирические и формы, используемые как прием в эпических жанрах. Стихи в поэтическом сборнике и стихи, вставленные в роман и принадлежащие одному из его героев, — не одно и то же. Лирический монолог в «Дневных звездах» и откровения чеховского профессора из «Скучной истории» структурно аналогичны, но принадлежат разным родовым категориям. Исповедь О. Берггольц — образ лирический по своей сути, рефлексии и чувствования чеховского героя — эпос души, исповедь-прием, стоящий в одном ряду с другими приемами эпического жанра. Разумеется, то, что думает и чувствует герой романа или повести, не раз продумано и прочувствовано самим автором. Но когда Флобер, к примеру, говорит: «Эмма Бовари — это я», его признание звучит почти парадоксально. Между тем все чувства лирических героев и персонажей мы не отделяем от подлинных авторских переживаний.

Именно этими дефинициями и пренебрег В. Богданов, утверждая, что переживания эпического героя — это лирика. Не считаются с ними и те авторы, которые не разделяют понятия «субъективное» и «лирическое» в прозе. В результате «Дневные звезды» оказываются у них в одном типологическом ряду с повестями и рассказами Ч. Айтматова, В. Паповой, Ю. Нагибина, романами М. Слуцкиса и др. В этих произведениях окружающее также дано в субъективном восприятии, но не *лирической* личности, а героев, которые выступают как независимые типы сознания. Приемы изображения действительности в преломлении конкретного сознания используются в психологической прозе с тем, чтобы показать героя «изнутри», сохраняя своеобразие и цельность его мировосприятия. В русской литературе их особенно активно использовали Чехов и Достоевский. Как отмечает М. Бахтин, в стремлении утвердить чужое сознание как полноправный субъект Достоевский показывал героя «как другую, чужую личность, *не делая ее лирической*, не сливая с ней своего голоса и в то же время не низводя ее до опредмеченной психической действительности».²⁸

²⁸ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972; с. 19. (Курсив мой, — Э. Б.).

Различие лирической и психологической прозы становится еще более очевидным в результате их сравнительно-стилистического анализа. Монологи и внутренние монологи, используемые в психологической прозе, несут в себе признаки социально-речевой характерности, субъектно-стилистической многоплановости. Лирическая проза по своему стилю всегда монологична и отражает особенности авторской речи. Это хорошо иллюстрирует нередко проводимая антиномия чеховской и ранней бунинской прозы. «... Чеховские рассказчики значительно более дифференцированы, чем бунинские... — пишет Э. А. Полоцкая. — Это все разные люди, каждый с своей биографией и с свойственными только ему образом мыслей и поведением».²⁹ У бунинского рассказчика «нет особого индивидуального лица для каждого рассказа... Из содержания большинства рассказов складывается определенный биографический силуэт повествователя... Его образ выступает перед читателем синтетически в роли повествователя, автора, лирического героя одновременно... Этим герой бунинской прозы напоминает лирического героя его стихотворений».³⁰ Вот почему понятия «рассказ», «новелла», в которые так непринужденно укладывается чеховская проза, не всегда исчерпывают жанровое своеобразие малой бунинской прозы. Ее исследователям должны быть хорошо знакомы терминологические трудности, связанные с лирической прозой, когда не обойтись без метафорических определений: «поэма в прозе», «путевая поэма», «рассказ-настроение» и др.

Другой особенностью образов непосредственного восприятия, используемых в психологической прозе, является их установка на точное и подробное воспроизведение психического процесса во всей его реальной беспорядочности. Так, например, внутренние монологи романов М. Слудкиса дают представление о хаосе мысли, создают образ «доречевого», синтаксически нерасчлененного потока сознания. Лирическая проза, в силу ее потенциальной адресованности, облекается в более упорядоченную форму высказанного сообщения.

Еще одно различие, определяемое разными художественными функциями образов непосредственного восприятия в лирической и в психологической прозе, состоит в том, что лирический монолог — это всегда не только литературная, но и поэтическая речь, выражающая особые, высокие состояния души — переживания. Монологи и внутренние монологи психологической прозы отражают душевный процесс многообразнее, передавая все бытовое наполнение психики.

Итак, субъективные и лирические формы в прозе — не одно и то же. Разного рода включения субъектной сферы героев и рассказчиков в художественной прозе — не лирика, а приемы психологизма, используемые в эпических жанрах. То, что мы называем лиризмом (в строгом смысле слова) в прозе, следует связывать с субъектной сферой автора, с проникновением в текст авторской взволнованности. Мера этого проникновения различна: от едва уловимой интонации, настроения, разлитого в авторском повествовании, до открыто монологического самовыражения. При этом собственно лирическую прозу можно рассматривать как *предельную, жанрово-обособленную форму непосредственного включения авторской личности в произведение.*

Активизация авторского отношения к изображаемому дает иерархический ряд жанровых форм, отражающий разную меру проникновения лирики в прозу. Чем выше эта мера, тем заметнее и очевиднее изменения в жанровой структуре. Так, например, усиление авторского голоса в таких произведениях, как «Хлеб — имя существительное» М. Алексеева, «Тронка» О. Гончара или «Степные баллады» И. Друцэ, отражается

²⁹ Лит. наследство, т. 84, кн. 2, 1973, с. 78.

³⁰ Там же, с. 89.

не только в возвышенно поэтической тональности, экспрессивной лексике и синтаксисе, но и воздействует на сам образный строй произведения, в котором появляются первые признаки лирической композиции: периодичность, циклизация повествования, авторские отступления. С усилением авторского вмешательства в повествование эти признаки все более нарастают. Воспоминание, наблюдение и другие формы постижения мира становятся не только материалом образа, но и *принципами его построения*. В основном это уже проза автобиографических воспоминаний («Повесть о жизни» К. Паустовского, «Последний поклон» В. Астафьева и др.) или путешествий («Ледовая книга» Ю. Смуула, «Северный дневник» Ю. Казакова, «Месяц вверх ногами», «Примечания к путеводителю» Д. Гранина и т. п.).

Анализируя подобные произведения, исследователи обычно прибегают к удобному, но ни к чему не обязывающему обозначению «лиро-эпос», которое интерпретирует взаимодействие лирических и эпических художественных средств как некое равноправное сочетание. Между тем системное единство образа предполагает не сочетание и сумму, а функциональную взаимосвязь родовых принципов, отражающую определенное художественное задание произведения. Попытаемся взглянуть на образную ткань так называемой лиро-эпической прозы более пристально, проанализировав ключевой элемент художественной структуры — образ автора.

Далеко не всякая проза с активной и открытой авторской позицией является лирической, потому что автор может присутствовать в произведении не только как исповедующаяся лирическая личность, но и как наблюдатель и очевидец, впечатления которого высказаны в эпически сдержанной форме. В вышеназванных произведениях автобиографической и путевой прозы взаимоотношения автора-лирика и автора-наблюдателя сложны. Они то сливаются друг с другом, то чередуются, что находит отражение в мозаике лирических и эпических мотивов. И все же в бесконечном многообразии этих соотношений можно выделить две характерные тенденции, отражающие разные художественные задания произведений.

В упомянутых выше произведениях Астафьева, Гранина, Смуула, Казакова авторская личность довольно активна. Однако, соблюдая определенную меру в самовыражении, автор не забывает о суверенных правах изображаемой действительности. Лирический герой не занимает собой переднего плана повествования излишне долго и деликатно уступает место очевидцу, рассказчику. В этом проявляется художественная мера путевой и автобиографической прозы. (Именно так написаны лучшие произведения этих жанров: «Путешествие в Арзрум» Пушкина, «Фрегат Паллада» Гончарова, воспоминания Короленко, Паустовского и др.). В противоборстве двух родовых тенденций в названных произведениях в конечном итоге доминирует эпическое начало. Структура произведения, несущая на себе печать субъективного восприятия, в целом подчинена законам и измерениям объективного жизненного материала — его временным, пространственным, причинно-следственным связям. Эта закономерность наблюдается даже в наиболее лирическом из дневников — «Ледовой книге» Ю. Смуула. Экзотика и трудовые будни антарктической экспедиции, ее участники — все это отражено и охарактеризовано на страницах дневника с исчерпывающей полнотой и обретает художественную форму не столько в откровениях лирического героя, сколько в остроумных наблюдениях, в ярких путевых впечатлениях, изобилующих предметно-пластическими деталями и подробностями. Соответствующий вид принимает и структура произведения. «Ледовая книга» построена как путевой дневник, в котором череда записей отражает не развитие авторской мысли, переживания, а смену дней и событий экспедиции. Строй книги подчинен пространственно-временным измерениям самого путешествия.

Другая тенденция прозы с активной авторской позицией состоит в том, что на передний план повествования выдвигается именно лирическая личность с ее откровениями, раздумьями, переживаниями. Таковы «Дневные звезды» О. Берггольц, «Капля росы» В. Солоухина, «Трава забвенья», «Святой колодец», «Маленькая железная дверь в стене» В. Катаева, «Ни дня без строчки» Ю. Олеси, «Синий ветер каслания» Ю. Шесталова, «Селигер Селигерович» А. Приставкина, «Наш сад» Г. Николаевой и другие произведения лирической прозы. Это не автобиографическая, путевая или дневниковая проза, не роман или повесть с лирическими отступлениями или мотивами, это — размышления, исповедь, взволнованный разговор с читателем. Это — лирическая проза в строгом смысле слова.

Если Ю. Смуул лиричен лишь на отдельных страницах своего путевого дневника, то О. Берггольц делает свое поэтическое раздумье композиционной основой «Дневных звезд». Цель этих записей и воспоминаний не в воссоздании определенных событий и эпизодов. «Дневные звезды» — это проникновенная исповедь, в которой мемуарно-дневниковый материал привлекается лишь по мере его причастности к той или иной поэтической мысли. И материал этот особый — взяты наиболее значительные по «неистовому накалу» и «густоте бытия» дни — «дни вершин». О таких днях в свое время были написаны многие стихи поэтессы.

Меняется и структура произведений. Если в повестях и дневниках Астафьева, Смуула, Гранина лирические законы организуют лишь отдельные части повествования и проявляются как тенденция, то в лирической прозе они уже полновластные хозяева всего художественного целого. Причинно-временные и другие связи объективного характера уступают свою композиционно-организующую роль законам внутреннего, субъективного мира и сохраняют свою силу лишь в отдельных частях лирического монолога (к примеру, поход героини «Дневных звезд» за Невскую заставу и другие эпизоды биографии). Строй «Дневных звезд» довольно точно воспроизводит динамику души, сознания, но в нем абсолютно перетасовано время, «смешалось прошлое, настоящее и будущее, память жизни и предвосхищение ее». ³¹ Привычная последовательность и упорядоченность прозаического повествования сменяется лирическим «произволом», в котором находит выражение иной, субъективный порядок прозы, построенной по лирическим законам. Поэтическая мысль, ассоциативное развитие которой составляет основу произведений лирической прозы, является, по существу, лирическим образом-переживанием, но со своими особенностями, обусловленными спецификой прозы. Каковы они?

* * *

Вообще творческие цели, которые стояли перед писателями, выступившими в жанре лирической прозы в конце 50-х—60-е годы: обобщить свой жизненный опыт, избавиться от груза накопившихся, «наболевших» раздумий в наиболее прямой и ораторски-действенной форме, — эти цели были блистательно осуществлены в поэзии Твардовским и Луговским. Их лирические поэмы «За далью — даль» и «Середина века», созданные в 50-е годы, проникнуты аналитическим пафосом и представляют собой, по признанию В. Луговского, ряд раздумий поэта над тем, «что для него было важно и серьезно в XX веке». ³² Стилиевая родственность этих поэм с лирической прозой очевидна и достаточно убедительно раскрыта А. Павловским в упоминавшейся выше статье. Для нас интересно другое: почему поэтесса О. Берггольц (и не только она) в решении анало-

³¹ Берггольц Ольга. Дневные звезды, с. 98.

³² Луговской Вл. Раздумье о поэзии. М., 1960, с. 49.

гичных творческих задач предпочла прозу, в чем эстетический смысл такого выбора?

Произведения лирической прозы создаются с установкой на безыскусственность и искренность. Их «стенки» прозрачны, читателю видна сама «технология» создания вещи. О. Берггольц, например, не раз высказывает намерение сделать свою исповедь предельно правдивой, приблизить ее к обыкновенному разговору, в котором бы «перегородки... между искусством и жизнью... весело рухнули»,³³ иначе говоря, усилить ощущение достоверности, непреднамеренности душевных признаний, воздействовать на читателя неотграниченной правдой исповеди.

У В. Катаева подобные намерения еще более целеустремленны и полемически заострены. Демонстрация сознательного разрушения художественной упорядоченности, «правильности» прозы доходит у него до эпатажа: «Разумеется, я мог бы, как говорят, „со свойственной ему наблюдательностью и мягким юмором“ описать эти толстые шелковые галстуки от Ланвена, из которых самый дешевый стоил франков сто двадцать, — но для чего? Кому это надо?»³⁴ Вся эта «антиэстетическая» направленность (именуемая у В. Катаева «мовизмом») имеет сугубо эстетический смысл: снять «литературность» в общении с читателем, использовать особую эмоциональную убедительность формы беседы.

Другая особенность лирики в прозе заключается в ее изобразительной направленности, в преобладании описательного, предметно-образного раскрытия лирического переживания. Проза не имеет всех тех возможностей непосредственного выражения поэтического чувства, какими располагает стих. Поэтому прозаик идет другим путем, апеллируя прежде всего к воображению читателя. Параллелизмы, предметно-образная объективация лирической мысли, подробное воссоздание жизненной ситуации, связанной с тем или иным душевным состоянием автора, — все эти хорошо известные приемы поэзии приобретают в лирической прозе основное значение. Ведется непрестанный поиск материального адекватного поэтической мысли. «Страстное стремление духа к слиянию с миром явлений», о котором писал Гейне, проявляется в этом жанре с особенной очевидностью.

Наиболее характерным принципом создания образа-переживания в лирической прозе является конкретное, зрительно-представимое воспроизведение тех эпизодов, событий из жизни автора, которые совпадают с поэтическими состояниями души, связаны с особой концентрацией мысли и чувств. У В. Солоухина в «Капле росы» — это отдельные эпизоды детства, у О. Берггольц — дни поездки в город детства Углич, блокада, у В. Катаева в «Траве забвенья» — встречи с Буниным и Маяковским, в лирической прозе К. Паустовского — поездка в Польшу («Третье свидание»), прогулка по реке на лодке («Наедине с осенью») и т. п. Усилиями памяти и воображения писатель воссоздает незабываемые моменты бытия и как бы проживает их вновь, быть может, с еще большей силой и поэтической наполненностью. Вместе с ним возвращенные мгновения переживает и читатель. Хорошо представляя обстановку и атмосферу возникновения той или иной поэтической мысли, ее предмет и мотивы, читатель проникается и самим душевным настроением автора, внутренне подготавливается к восприятию собственно лирического высказывания, которое фокусируется в восклицаниях, афористических обобщениях, риторических вопросах, стихотворных строчках — эмоциональных «вершинах» лирической прозы.

Обширный изобразительно-событийный материал порой помогает автору связать, придать дополнительную структурную цельность ассоциа-

³³ Берггольц Ольга. Дневные звезды, с. 133.

³⁴ Катаев Валентин. Собр. соч. в 9-ти т., т. IX. М., 1972, с. 523—524.

тивной разбросанности поэтической мысли, мозаике настроений и чувств. Так, в «Дневных звездах» один из суровых блокадных дней в начале октября 1941 года оказался в жизни поэтессы необыкновенным по «нейстовому накалу» душевных состояний. Это был своеобразный лирический «транс», озарение, когда переживания накатывались непрерывной чередой. Событийная канва этого незабываемого дня стягивает в один узел нити разнообразнейших поэтических раздумий: о детстве, о революции, об отце и бабушке, о Ленине, о героизме окруженного Ленинграда и т. д. Так сюжетные силы прозаического повествования, «клей эпоса» (по меткому определению Ю. Олеси), помогают преодолеть ту «дробность лирики», которая мешает ей «обнять целость жизни» (Белинский). Переживание тематически разворачивается и усложняется в своей образной структуре, охватывая огромную пространственно-временную протяженность.

Эта особенность лирического образа в прозе может быть особенно плодотворно использована, когда перед писателем стоит задача выразить переживание, связанное с большим отрезком времени, с переломами судьбы, истории, передать свое ощущение эпохи. Лирический рассказ о времени и о себе всегда устремлен во внешний мир, требует определенной историко-биографической конкретности. Упомянутые выше поэмы Твардовского и Луговского подтверждают это с достаточной очевидностью. Решая подобную творческую задачу средствами прозы, О. Берггольц широко использует ее изобразительные возможности. Воссоздавая свою жизнь души, свое ощущение времени, поэтесса воспроизводит и образ эпохи, и не в обобщенных штрихах, а в исторических и бытовых подробностях. В лирический мир «Дневных звезд» вторгается биография века с ее общественной проблематикой. Интимные «кружения сердца» соединяются с «правдой нашего общего бытия»,³⁵ личность — с историей.

* * *

Возникновение и оживление своеобразных жанровых форм лирической прозы конца 50-х—60-х годов — закономерное проявление художественно-типологического многообразия советской литературы. Вызванная к жизни определенными общественными потребностями, лирическая проза этих лет несет на себе печать конкретных историко-литературных особенностей и в то же время хранит верность определенным традициям, восходящим к Радищеву («Путешествие из Петербурга в Москву»), Карамзину («Письма русского путешественника»), к герценовской «лирике интеллекта» и тургеневским «стихотворениям в прозе». Книжки, подобные «Дневным звездам», выразили характерную тенденцию огромной исповедально-автобиографической прозы 50—60-х годов, возникнув как стремление писателя — современника великой эпохи — высказаться в форме наиболее свободной и наименее каноничной. Д. Гранин прав: «Эта проза свободней, чем стихи».³⁶ Она свободна не только от сюжета и хронологии, но и от метрического канона поэзии, предоставляя художественной мысли возможность «излиться, наконец, свободным проявленьем», не облачаясь в многосложные пластические миры романов, сохраняя свою естественную ритмичность и жизненную конкретность. Но свобода эта относительная, и подобную «освобожденную» прозу писать ничуть не легче, чем какую-либо другую. Рассуждая о свободе исповедального жанра, не следует забывать, что исповедь, которая становится фактом художественного слова, не может создаваться вне его законов. Лирическая

³⁵ Берггольц Ольга. Дневные звезды, с. 35.

³⁶ Гранин Даниил. Прекрасная Ута. М., 1974, с. 7.

проза, как и всякая другая, имеет свои художественные принципы, поэтику. Подытожим ее основные признаки.

Лирическая проза есть результат такой активизации образа автора в повествовании, которая не просто видоизменяет традиционные жанровые структуры, но делает их принципиально иными. Авторское сознание как бы «поглощает» собой весь предметно-образный, объективный материал произведения, выстраивая его в ассоциативные ряды впечатлений, раздумий. Проза приобретает ярко выраженные черты лирического строя — это периодичность и фрагментарность, контрасты, повторы, параллелизмы, лейтмотивные символы. Значительно возрастает экспрессивность лексики, синтаксиса, интонаций, появляются признаки ритмизации отдельных отрывков: элементы грамматико-синтаксического параллелизма, словесных и звуковых повторов, совпадения интонационно-синтаксического и смыслового членения текста (например, фразы-абзацы, очень характерные для лирической прозы В. Катаева).

Все это и дает основание называть прозу, подобную «Дневным звездам», лирической. Однако сближая ее с лирикой в традиционном смысле слова, необходимо отметить и существенную разницу. Предметно-образное, повествовательно-описательное начало, рационализм и скрупулезность авторских рассуждений и самоанализ напоминают о специфике того сложного, синтетического жанрового образования, которое мы называем «лирическая проза». Преобладание лирического принципа создания образа — мир в непосредственном субъективном восприятии авторского «я» — не исключает и объективных, эпических приемов изображения. Это относится к лирической прозе в большей мере, чем к лирической поэзии.

Проблема жанра лирической прозы может быть рассмотрена и в более широком историко-литературном контексте, за пределами тех временных рамок, которые выбраны для данной статьи. Активизация автора в художественной прозе, ее интеллектуализация, тенденция к раскрепощению поэтической мысли от всяческих жанровых условий, растущая экономичность художественных средств вообще характерны для литературы последних десятилетий (из этого не следует, что мы не оставляем места тенденциям иного рода). В результате действия этих стилевых тенденций в семействе жанров прозы все настойчивее дают о себе знать лирические жанровые формы. Подтверждение тому — недавно опубликованные лирические повести В. Катаева «Кладбище в Скулянах», В. Конецкого «Морские сны», Б. Сергуненкова «Осень и весна», И. Друцэ «Березы, хлеб и мужество», многочисленные лирические рассказы и миниатюры В. Солоухина, Ю. Казакова, В. Субботина, Ю. Куранова и др.



«ДИАЛЕКТИКА ДУШИ» И ПРОБЛЕМА СВОБОДНОЙ ВОЛИ В «ВОЙНЕ И МИРЕ»

«Война и мир» как идейно-художественное целое органически вбирает в себя и философские медитации Толстого. Роман-эпопея завершается научно сформулированным учением о законах развития. Пользуясь не только формой образного познания, но и формой научно-философского анализа, Толстой приходит в романе к единому целостному мировоззрению, к единому учению о мире и человеке, к построению не только художественной, но и философской картины мира. Теоретические рассуждения о свободе и необходимости, завершающие эпилог, устанавливают сущность и границы свободной воли человека, являясь идеологическим центром произведения, к которому стягиваются все его темы и мотивы, все нити. Выраженное со всей определенностью в эпилоге учение о свободе и необходимости отвечает нам на вопрос о том, что же такое для Толстого глубинное ядро человеческой личности, каковы в его представлении взаимосвязи человека и природы, человека и истории. Задача статьи и сводится к попытке выявить философские корни художественных картин мира в романе-эпопее с тем, чтобы понять внутреннюю неразрывную связь мировоззрения и метода Толстого-художника. Как же «диалектика души», форма психологизма в романе, связана с проявлениями свободной воли человека?

При этом мы руководствуемся мыслью о том, что система художественных образов и философские построения в виде отступлений существуют в романе неразрывно, что философские рассуждения писателя в эпилоге имеют непосредственное отношение к предваряющим их художественным изображениям. Чтобы понять концепцию человека и способ его изображения в «Войне и мире», необходимо обратиться к этико-философским и философско-историческим воззрениям писателя.

1

Толстовское решение проблемы свободы и необходимости применительно к исторической жизни человечества рассмотрено в работах А. П. Скафтымова, В. Ф. Асмуса.¹ Е. Н. Купреянова обратила внимание на философский аспект изучения свободы воли Толстым. Она справедливо полагает, что точкой совмещения внутреннего и внешнего, нравственно-психологического движения с движением социально-историческим выступает в сознании и творчестве Толстого проблема свободы и необходимости. Е. Н. Купреянова прослеживает найденные Толстым

¹ Скафтымов А. П. Образ Кутузова и философия истории в романе Л. Н. Толстого «Война и мир». — Русская литература, 1959, № 2; Асмус В. Ф. Философия истории в романе «Война и мир». — В кн.: Яснополянский сборник 1976. Тула, 1976.

«общие и вечные законы взаимодействия, взаимосвязанности хода истории с течением частной жизни людей, „эпического содержания“ с „характером“, с процессами психической жизни». Исследовательница вносит новое и существенное содержание в понимание толстовского психологизма, она считает, что философия истории Толстого неотделима от его философии человека и теоретически обосновывает метод психологии элементарных частиц. Новаторство Толстого Е. Н. Купреянова видит в том, что «на основе элементарных частиц микрокосмоса психической жизни строится у Толстого макрокосмос жизни общественно-исторической, ее активное, движущее начало». «Человек есть атом общественно-исторической жизни, и потому-то изучение человека и дает ключ к познанию закономерности общества и его истории».² Развивая общие представления ученых о том, что ход исторических событий в романе непосредственно направляет судьбы героев, что личное время каждого из них включено в поток исторического времени, Е. Н. Купреянова сумела глубоко раскрыть философию Толстого-мыслителя.

Опираясь на достижения предшественников, обратимся к философским истокам толстовского решения проблемы свободы и необходимости на материале второй части эпилога и вариантов к нему, а также к проблеме взаимодействия, взаимосвязей художественных изображений и теоретических разъяснений в романе «Война и мир».

Вопрос о том, как непосредственно сознаваемая свобода сочетается с законом необходимости, обусловленности, является предметом упорного размышления Толстого в чисто философском аспекте. Он считает, что свобода человека как «мгновенное, неопределимое ощущение жизни», как «неизвестная сущность жизни» «может быть предметом только метафизики, — точно так же проявление силы свободы людей в пространстве, времени и зависимости от причин составляет предмет истории». «История имеет своим предметом проявление воли человека в прошедшем, и потому вопрос о том, каким образом проявляется воля человека в настоящем, для нее не имеет места».³ В эпилоге Толстой размышляет о проявлениях свободы воли в настоящее время, в сиюминутных переживаниях и поведении человека.

В объективно существующем мире все процессы природной и общественной жизни подчиняются закону причинности. Но всеобщий закон необходимости, по Толстому, не лишает человека сознания своей свободы: «... без этого представления свободы он не только не понимал бы жизни, но не мог бы жить ни одного мгновения». «Представить себе человека не имеющего свободы нельзя иначе, как лишенным жизни». Толстым принимается «непоколебимое, непроверяемое, не подлежащее опыту и рассуждению, сознание свободы, признаваемое всеми мыслителями и ощущаемое всеми людьми без исключения, сознание, без которого немислимо никакое представление о человеке» (т. 12, с. 325).

Вопрос о том, как соединить и примирить действующую в мире необходимость с внутренней нравственной свободой человеческой личности, — главный вопрос для Толстого. Он различает в человеке «разум», который мыслит формами пространства, времени, причинности, и «сознание», направленное внутрь себя, в глубину духовного «я». В своих действиях каждый ощущает себя обусловленным и одновременно свободным. В черновых заметках к эпилогу Толстой так писал об этом: «Вместе с тем... жизнь людей, которая нам представляется подлежащей законам необходимости, находится в нас, и мы чувствуем себя свободными» (т. 15, с. 244). Та же мысль выражается в завершенном про-

² Купреянова Е. Н. Эстетика Л. Н. Толстого. М.—Л., 1966, с. 193, 191—192.

³ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., юбилейное издание, т. 15. М., 1955, с. 228; т. 12, с. 337. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

изведении: «Вопрос состоит в том, что, глядя на человека, как на предмет наблюдения... мы находим общий закон необходимости, которому он подлежит так же, как и все существующее. Глядя же на него из себя, как на то, что мы сознаем, мы чувствуем себя свободными» (т. 12, с. 323).

Свобода и необходимость, «разум» и «сознание» рассматриваются Толстым в неразрывном единстве. Эти два источника познания относятся друг к другу, как форма к содержанию: «Свобода, ничем не ограниченная, есть сущность жизни в сознании человека. Необходимость без содержания есть разум человека с его тремя формами. Свобода есть то, что рассматривается. Необходимость есть то, что рассматривает. Свобода есть содержание. Необходимость есть форма» (т. 12, с. 336). Человек, по Толстому, охотно подчиняется законам необходимости, имея разумные представления о всеобщей взаимосвязи и обусловленности; и одновременно человек полагает себя безгранично свободным. Понятия о свободе и необходимости только при разъятии становятся взаимоисключающими, но рассмотренные в единстве, в неразрывной связи друг с другом, они ведут к ясному представлению о жизни человека.

Толстой признавал не относительную автономность человеческой воли, а ее абсолютную трансцендентальную свободу: «Чтобы быть свободной, воля человека должна быть одна и вне времени и не иметь причины. Я один и вне времени и не имею причины, говорит сознание человека и говорит только это. И только в этом одном состоит метафизический узел понимания жизни» (т. 15, с. 254). Но сознание своей духовной свободной сущности реализуется в том же ряду строжайше обусловленных поступков и переживаний. Человек чувствует себя принадлежащим сразу двум мирам — конкретно-чувственному и трансцендентному. Как «эмпирический характер», человек подчиняется необходимости, но как умопостигаемая сущность, он свободен от условий времени, пространства и причинности.

«Ряд опытов и рассуждений показывает каждому человеку, — пишет Толстой в эпилоге романа, — что он как предмет наблюдения подлежит известным законам, и человек подчиняется им и никогда не борется с раз узнанным им законом тяготения или непроницаемости. Но тот же ряд опытов и рассуждений показывает ему, что полная свобода, которую он сознает в себе — невозможна, что всякое действие его зависит от его организации, от его характера и действующих на него мотивов; но человек никогда не подчиняется выводам этих опытов и рассуждений» (т. 12, с. 324). Человек не подчиняется выводам теоретического разума, потому что в нем живет сознание своей свободы как своей глубочайшей сущности. «Всякий человек, дикий и мыслитель, как бы неотразимо ему ни доказывали рассуждение и опыт то, что невозможно представить себе два разных поступка в одних и тех же условиях, чувствует, что без этого бессмысленного представления (составляющего сущность свободы) он не может себе представить жизни. Он чувствует, что как бы это ни было невозможно, это есть; ибо без этого представления свободы он не только не понимал бы жизни, но не мог бы жить ни одного мгновения» (т. 12, с. 324—325). Чтобы мыслить человека обусловленным и нравственно свободным одновременно, Толстой отвергает идеи безусловного, механистического детерминизма, опираясь на некоторые положения немецкой диалектической философии, преобразуя эти положения в соответствии с содержанием своей оригинальной мысли.

Размышляя над вопросом о свободе разумного существа в мире, в котором все процессы протекают согласно закону необходимости, Толстой в период создания «Войны и мира» обращается к кантовскому утверждению «свободной причинности» в соединении со «всеобщим законом естественной необходимости», прозвучавшему сначала в «Критике

чистого разума», а затем несколькими годами позже повторенному с новым углублением в «Основах метафизики нравственности» и в «Критике практического разума». ⁴ В своих черновых набросках к эпилогу Толстой заметил: «Доказав неотразимо с точки зрения разума закон причинности или необходимости, Кант по тому же пути разума приходит к признанию *Intelligible Wille*, который, в противоположность воле чувственной, не подлежит закону причинности и может существовать наравне с общим законом необходимости. Т. е. Кант путем мышления пришел к необходимости признания другого источника знания — непосредственного сознания, которое он признает предметом трансцендентного мышления, чистым разумом или *Ding an sich*, которое в его философии сливается с этим трансцендентным понятием разума» (т. 15, с. 245—246).

В «Критике чистого разума», которую имел в виду Толстой, Кант при рассмотрении третьей и четвертой антиномий ставит вопрос о том, возможна ли свобода вообще и совместима ли она со всеобщностью естественного закона причинности, и «ради спасения свободы» склоняется к выводу о том, что явления не суть вещи в себе, а только представления, которые должны иметь еще трансцендентное основание. В чувственно воспринимаемом мире все совершается согласно закону необходимости и свобода невозможна: «Закон природы гласит, что все происходящее есть только продолжение ряда, и в этом ряду невозможно никакое начало, которое произошло бы само собой». Так называемая «естественная причинность» принимается Кантом как «связь одного состояния в чувственно воспринимаемом мире с другим, предшествующим состоянием». ⁵ Но Кантом утверждается также свободная «умопостигаемая причинность», находящаяся вне природного ряда, а потому независимая от естественного закона необходимости: «такая независимость называется свободой в самом строгом, т. е. трансцендентальном смысле».

В человеке Кант различает «эмпирический характер», действия которого подчинены законам природы, и «умопостигаемый характер», свободный от условий чувственности, обладающий абсолютной свободой, т. е. способностью «самопроизвольно начинать состояние». ⁶

По Канту, таким образом, «свободная причинность» не противоречит всеобщему закону естественной необходимости. Но единство свободы и необходимости означает у Канта противостояние двух независимых рядов. «... Свобода может иметь отношение к совершенно иному роду условий, чем естественная необходимость, и поэтому закон этой необходимости не влияет на свободу, стало быть, и то и другое могут существовать независимо друг от друга и не препятствуя друг другу», — писал философ в «Критике чистого разума». ⁷ Свобода осуществляется в том же самом поступке, действиях, которые обусловлены естественной причинностью.

Человек — двойственное существо, по Канту: кроме чувственности он обладает и разумом, который «существенно отличается от всех эмпирически обусловленных способностей». Чистый практический разум, а не теоретический (спекулятивный) есть способность, посредством которой впервые возникает чувственное условие природного ряда явлений. По разъяснению В. Ф. Асмуса, для Канта «в человеке сама его эмпирическая причинность — без всякого нарушения ее связи с естественным

⁴ См. об этом: Курляндская Г. Б. К вопросу о философских истоках решения проблемы свободы и необходимости в романе Л. Н. Толстого «Война и мир». — В кн.: Толстовский сборник. Тула, 1970; Громов Павел. О стиле Льва Толстого. «Диалектика души» в «Войне и мире». Л., 1977, с. 373.

⁵ Кант Иммануил. Соч. в 6-ти т., т. 3. М., 1964, с. 478.

⁶ Там же, с. 478, 482.

⁷ Там же, с. 494.

причинами — может быть результатом уже не эмпирической, а „умопостигаемой“ активности». ⁸ «Умопостигаемый характер» становится причиной «эмпирического». Нравственный порядок, согласно Канту, отличен от порядка природы, хотя это нравственное начало и проявляется в том же природном ряду.

Человек поднимается Кантом над природным миром, потому что он наделен чистым практическим разумом, который действует свободно, не обусловлен динамически в цепи естественных причин ни внешними, ни внутренними основаниями, предшествующими во времени. Таким образом, человек не ограничен эмпирическими условиями существования, располагает «умопостигаемой причинностью» и потому ответствен за свое поведение. Как эмпирический характер, человек в своих действиях чувственно обусловлен и подчиняется закону необходимости, но вместе с тем нравственно ответствен за эти действия, потому что одновременно принадлежит «умопостигаемому миру» и потому обладает «свободной причинностью», «разумом», который «не подчинен никаким условиям чувственности»; «разум рассматривается как причина, которая могла и должна была определить поведение человека иначе, независимо от всех названных эмпирических условий... Поступок приписывается умопостигаемому характеру человека; теперь, в тот момент, когда он лжет, вина целиком лежит на нем; стало быть, несмотря на все эмпирические условия поступка, разум был совершенно свободен, и поступок должен считаться только следствием упущения со стороны разума». ⁹

Толстой утверждает, что человек не ограничен эмпирическими условиями существования, выходит за пределы природного ряда и потому свободен: «Если человек, я мое, может выйти из условий времени, то я это будет иметь абсолютную свободу. Я свободно, но вне времени. Во времени оно имеет бесконечно малый момент», — разъясняет Толстой в черновых набросках к эпилогу. Свободная воля, по Толстому, — это проявление того «я», которое выходит из условий времени, т. е. из условий конкретно-чувственного мира: «Человек непосредственным сознанием познает в себе присутствие свободы, то есть сущность, независимую от всего остального. Ту же сущность человек непосредственным сознанием сознает в других существах, как в нем, так и в других сущности эта ограничена бесконечно малым моментом времени» (т. 15, с. 239). Человек, по Толстому, непосредственным сознанием сознает в себе это духовное «я», то, что Кант называет «умопостигаемым характером», не подлежащим закону причинности и существующим одновременно с этим законом необходимости как свободная деятельная сущность, из самой себя начинающаяся активность.

Толстой предлагает различать в человеке «разум», подчиненный «естественной необходимости», являющийся орудием «телесно-чувственных потребностей», и «сознание», которому открыты высшие духовные закономерности жизни. Другими словами, он различает в человеке «плотское» и «духовное», «естественное» и «нравственное» как две различные сферы, находящиеся в сложных отношениях друг с другом.

Переключку Толстого с Кантом подтверждают не только варианты к эпилогу, но и позднейшие материалы. Впервые прочитав в октябре 1887 года «Критику практического разума», он называет ее в письме к П. И. Бирюкову от 11 октября «удивительным сочинением», «венцом всей его глубокой разумной деятельности». О своем «радостном восхищении» этой книгой он сообщает и в письме Н. Я. Гроту (от 13 октября того же года). Толстой принимает кантовскую идею нравственной свободы как духовной сущности человека: «Выделение свободы воли,

⁸ Асмус В. Ф. Иммануил Кант. М., 1973, с. 346.

⁹ Кант Иммануил. Соч. в 6-ти т., т. 3, с. 493.

как единственной постигаемой нами вещи в самой себе, из критики всего остального познания, есть венец всей его философской деятельности», — писал он Гроту (т. 64, с. 104). Ту же мысль он повторяет в письме к Н. Н. Страхову от 16 октября: «Наша свобода, определяемая нравственными законами, и есть вещь сама в себе (т. е. сама жизнь)» (т. 64, с. 106).

Толстой глубоко верил в добрую и свободную волю человека и считал ее залогом непрерывного нравственного совершенствования человеческого рода. Сознание внутренней свободы как своей собственной сущности и является источником признания жизни, ее непреходящей ценности.

По Канту, в чувственно воспринимаемом мире все подчиняется закону всеобщей естественной причинности. Каждый поступок, происходящий в определенный момент времени, находится в зависимости от условий предшествующего времени. Каждый поступок необходим в силу оснований, которые не находятся во власти человека. Следовательно, «ни в один момент времени, в который человек действует, он не бывает свободным. Бесконечный ряд событий я могу только продолжать в заранее определенном порядке и никогда не могу начинать его из себя».¹⁰

Толстой же, в отличие от Канта, не мог успокоиться на признании той трансцендентальной свободы, которая существует одновременно со всеобщей естественной причинностью. В реальной жизни людей он стремился проследить проявления не только закона необходимости, но и свободной воли. В эпилоге и в черновых материалах к нему он настойчиво проводит мысль о том, что во времени существуют бесконечно малые моменты неизменяемости и свободы: «Мы имеем не ноль свободы, но бесконечно малую величину во времени» (т. 15, с. 231). Эти моменты свободы объединяют людей в каждое мгновение настоящего. Е. Н. Купрянова пишет: «Общественная жизнь есть для Толстого равнодействующая бесконечно малых величин психической жизни человека, „всех людей“. В функциональной зависимости этих величин Толстой находит... совмещение внутренней жизни отдельного человека с законами истории... Одномоментным и совокупным действием бесконечно малых, свободных, а потому и разнонаправленных психических и поведенческих актов всех участников данных исторических событий совершается „медленное передвижение всемирно-исторической стрелки на циферблате истории человечества“».¹¹

2

Сложная структура человеческой личности в изображении Толстого давно привлекает внимание советских литературоведов, пришедших к пониманию «многослойности» психологии толстовских персонажей, глубочайшего сопряжения в них общечеловеческого содержания и конкретно-исторического характера. Мысль о том, что в изучении человека Толстой стремится дойти до корня, до его первичной основы и отделить ее от вторичных и побочных влечений и образований, впервые со всей определенностью была высказана А. П. Скафтымовым в статье «Диалектика в рисунке Толстого» (1929), потом без изменений перепечатанной под названием: «Идеи и формы в творчестве Л. Толстого». «Во всей манере обрисовки персонажей... всюду отражается постоянная забота Толстого, — писал исследователь, — протиснуться в человеке сквозь что-то и куда-то, снять какой-то заслоняющий пласт, и там за какими-то

¹⁰ Асмус В. Ф. Иммануил Кант, с. 338.

¹¹ Купрянова Е. Н. Указ. соч., с. 194. В кавычках цитата из Л. Толстого (т. 9, с. 312—313).

оболочками, заслонами, за потоком текучих, случайных и верхних наслоений увидеть то, что собственно ему и нужно, и здесь уже окончательно остановиться. Он стоит на точке зрения учения о естественном состоянии человека, ищет естественности и непрерывно определяет: в чем же она состоит? Его творчество развивается под импульсом непрерывного вопроса: есть ли, действительно, это искомое, это нечто незыблемое, автономно повелевающее и направляющее, есть ли эта первичная и самозаконная правда, до конца самоочевидная и неотразимая? Ему нужны корни человеческих поступков. Он взвешивает: побуждения, стремления, порывы, определяющие человеческое поведение, — и в этом хаосе бесчисленных импульсов старается выделить первичное, непосредственно исходящее от натуральных, искренних влечений, и вторичное, побочное, явившееся результатом социальной и бытовой инерции, автоматизма, умственной и духовной лениности и слепоты».¹²

Эта мысль о сложной структуре толстовского персонажа нашла свое дальнейшее развитие в статье С. Г. Бочарова «Л. Толстой и новое понимание человека. „Диалектика души“»: «Художественный анализ проникает внутрь характера и сосредоточивается на его составных частях. Происходит словно расщепление этого в новой литературе ядра художественности: характер, подобно атому, казался неделимым, но вдруг обнаружил свою неисчерпаемость. И подобно тому как проникновение внутрь атома и далее внутрь ядра обнаруживает разнообразие простейших частиц, лежащих в основании единства строения вещества, единства материального мира, так психологический анализ Толстого стремится найти простейшие частицы душевной жизни человека, которые были бы по существу своему общечеловеческими, показывали бы единство человеческой природы, затемненное и искаженное в тех сложных объединениях, которыми являются социальные облики людей, их типические характеры».¹³

Толстой, интересуясь «подробностями чувства», стремясь найти «общее всех людей», «нечто незыблемое, автономно повелевающее», продолжает, как полагают ученые, художественную и философскую традицию Руссо, Стерна и в какой-то мере Ричардсона. Думается, Толстой не ограничился руссоистскими достижениями в трактовке человеческой личности и жизни вообще, в понимании «общего всех людей». Это «общее» он рассматривал с более глубоких и прогрессивных позиций, которые позволили ему поднять художественную традицию просветительской мысли на качественно новую ступень, сказать новое слово в изображении человека в его сложнейших взаимоотношениях с историей и природой.

В результате анализа философских воззрений Толстого, выраженных в эпилоге романа, мы пришли к выводу о том, что основой человека для него была свободная духовная сущность, а не та неиспорченная социальными воздействиями первозданная «натура», о которой обычно говорят исследователи. Можно с уверенностью сказать, что Толстой ищет в человеке «за какими-то оболочками, заслонами» не природное начало, а духовное, которое противостоит всему «плотскому» и проявляется как совесть, «внутренний голос, лучший и вернейший наш руководитель», как «влечение к добру и отвращение ко злу». Деятельная, свободная духовная сущность, по Толстому, — глубинная основа человеческой личности, непознаваемая «разумом», но открытая «сознанию».¹⁴

¹² Скафтымов А. П. Статьи о русской литературе. Саратов, 1958, с. 264.

¹³ В кн.: Литература и новый человек. М., 1963, с. 248.

¹⁴ Эта мысль о двойственности человека выражена Толстым еще в первом философском «отрывке», который опубликован в Полном собрании сочинений писателя под редакторским обозначением «Отрывок без заглавия». См. об этом: Купреянов А. Е. Указ. соч., с. 194.

Возникает вопрос: как же представления о человеческой личности, выраженные в эпилоге романа в терминах идеалистической философии, соотносятся с эстетическим содержанием романа, превосходящего пределы логической схемы? Несомненно, они трансформируются в соответствии с самой природой художественного творчества. Воззрения писателя, принимая эстетическое выражение, синтезируясь в эстетическом идеале, возвышаются до уровня прекрасного. Эстетический идеал, следовательно, содержательнее, разностороннее не только социально-политических, но и нравственно-философских воззрений писателя, взятых в отдельности друг от друга.¹⁵ Философские представления о человеке как носителе непреходящей духовности, в самой себе независимой и свободной, поднимаясь на уровень эстетического идеала, подвергаются сложному процессу переработки, «переплавливанию» через эстетическое чувство, приобретая тем самым богатый художественный смысл. Принимая эстетическое выражение, они теряют характер научной абстракции и выливаются в конкретно-чувственную картину взаимодействия человека и природы, человека и истории.

Положительные герои Толстого, и прежде всего Пьер Безухов и Андрей Болконский, обнаруживают в себе то общечеловеческое содержание, которое в трактовке писателя является абсолютной духовностью, а в художественном преломлении — торжествующей гармонией. Неоспоримая, самоочевидная духовность человека, воспринимаемая как прекрасное и возвышенное, составляет эстетическую концепцию личности у Толстого.

Этико-философские, философско-исторические положения Толстого, выраженные в эпилоге романа, явились во всей своей богатой конкретности лишь итогом художественного постижения жизни. Эти представления о трансцендентности человека не были заданными. Теоретическая предпосылка выступала в виде проблемы, требующей разрешения. В процессе создания произведения писатель ставил своей задачей уяснение смысла жизни, взаимодействия человека и истории, человека и природы и средствами образного воспроизведения, и средствами понятийного познания. Философско-исторические и просто философские комментарии в романе выражали стремление писателя к единому целостному мировоззрению, к единому универсальному учению о человеке и мире. Он давал теоретическое изложение той истины, которая открывалась ему в художественных ее постижениях. С другой стороны, сама философская мысль писателя, несомненно, способствовала формированию определенной художественной концепции мира и человека. Следовательно, философско-теоретическая форма познания и художественная взаимодействовали, углубляли, обогащали и обосновывали друг друга.

Философия влияет на формирование мироощущения художника и на процесс художественного видения. С другой стороны, само мировосприятие художника в какой-то степени определяет обращение к определенной системе идей. Е. Н. Купреянова верно заметила, что Толстой более всего заботится о соответствии философских идей и представлений «собственному нравственному и эстетическому чувству». Под это чувство, говорит исследовательница, Толстой «стремился подвести рациональное, как правило философское, основание, но лишь затем, чтобы проверить в этом философском облачении истинность своих чувств материалом и опытом жизни других людей. В процессе этой неустанной проверки нравственно-философские идеи Толстого наполнялись непрерывно все новым и новым эстетическим содержанием, из философских превращались в идеи эстетического качества».¹⁶ Действительно, учение Толстого явилось обоб-

¹⁵ См. об этом: Лармин О. Эстетический идеал и современность. Изд. МГУ, 1964.

¹⁶ Купреянова Е. Н. Указ. соч., с. 86.

щением уникального художественного опыта. Стройная система его убеждений, как отмечалось уже, возникает только в результате органического слияния теоретических воззрений и личного эмоционально-психологического восприятия. Толстой создал великие художественные ценности не вопреки своим философским воззрениям, а также благодаря им. Его произведения формировались под явным влиянием плодотворных философских идей, органически вошедших в нравственно-психологический опыт писателя, способствовавших эстетическому постижению закономерностей бытия человека и мира, материалистическому решению проблемы взаимодействия субъекта и объекта в самой художественной практике писателя.

Толстой руководствовался мыслью о том, что человек несет ответственность за свои поступки, что он не является средством автоматически действующей причинности, пассивным результатом среды. Он располагает правом свободного выбора пути: «Если я говорю: „я дурно сделал это вчера“, я говорю только, что я могу себе представить другой поступок в тот же момент времени» (т. 15, с. 231). Ставя перед собой сознательные цели и сознательно стремясь их достигнуть, человек действует свободно, следовательно, он может духовно развиваться в противовес неблагоприятным социальным обстоятельствам. Внутренняя активность человеческой личности, выражающаяся в ее связях с людьми, составляет предмет постоянных раздумий Толстого. Мысль о нравственной ответственности человека за свое поведение и за то зло, которое творится в мире, пронизывает весь роман-эпопею, является личной, глубоко прочувствованной страстью писателя.

Вопрос о сущности жизни для Толстого — это вопрос о той свободе воли, которой располагает человек, несмотря на закон всеобщей обусловленности. Свобода воли понималась Толстым, как и другими русскими писателями, не как индивидуалистическое своеволие, бунтарство, а в соотнесенности с объективным всеобщим нравственным законом жизни, как глубочайшее благоговение перед ним. Эта вера человека в свою способность поступать свободно в полном соответствии с внутренними влечениями и делает жизнь глубоко одухотворенной, целенаправленной, исполненной глубочайшего смысла. Толстой писал роман в надежде, что люди «будут над ним плакать и смеяться и любить жизнь» (т. 61, с. 100). Действительно, «Война и мир» — это книга о ценности жизни, о ее неистребимости, величии и красоте, книга о народе в момент подъема всех его жизненных сил.

3

Мысль Толстого о том, что «непостижимая сущность жизни» состоит в «тайне» соединения свободы с законом необходимости несомненно нашла свое эстетическое выражение в романе, в самой ткани образных воспроизведений жизни. Особенно это относится к вопросу о свободе и детерминированности сознания — основополагающему вопросу в романе Толстого.

Французский часовой не пустил Пьера за черту лагеря. Пленный вернулся и долго сидел неподвижно, думая. А затем в ответ на свои мысли он, к удивлению всех, захохотал «своим толстым, добродушным смехом»: «Не пустил меня солдат. Поймали меня, заперли меня. В плену держат меня. Кого меня? Меня? Меня — мою бессмертную душу!» (т. 12, с. 105—106). Здесь изображается внутренняя реакция героя-персонажа на воздействие внешнего мира, а также его несомненная способность управлять своими психическими, материально и духовно обусловленными реакциями на эти внешние воздействия. Под влиянием грубого насилия Пьер приходит к гипертрофированной идее своей «вневременности» и потому полнейшего торжества над враждебными обстоятельствами. Оскорб-

ленное чувство личности становится источником острого ощущения своего «я», но это ощущение тут же теряет индивидуалистический характер, потому что, погружаясь в себя, Пьер Безухов находит там то, что не подлежит уничтожению, — «бессмертную душу», сопричастность «вечному», именно то, что объединяет его с другими людьми. Так одновременно проявляется свобода сознания героя и его детерминированность.

Пространственные и временные проблемы художественного мира в романе Толстого тесно связаны с общими проблемами бытия. Изображаемое дается в соотношении преходящего с абсолютным. В переживаниях Пьера Безухова, поставленного в конкретные исторические условия Отечественной войны 1812 года, открывается соотношенность двух планов бытия: внешнего социального и внутреннего нравственного. Отправляясь от определенного нравственно-психологического состояния героя, вызванного как внешними воздействиями, так и внутренними причинами, Толстой обращается к вневременной интерпретации этого состояния, как и самой сущности человеческой личности.

В следующий момент в цитируемом эпизоде, отдаваясь, так сказать, логике поступательного развития, Пьер Безухов «оглянулся вокруг себя» и предался созерцанию ночного пейзажа: «Высоко в светлом небе стоял полный месяц. Леса и поля, невидные прежде вне расположения лагеря, открывались теперь вдаль. И еще дальше этих лесов и полей виднелась светлая, колеблющаяся, зовущая в себя бесконечная даль. Пьер взглянул в небо, в глубь уходящих, играющих звезд. „И все это мое, и все это во мне, и все это я!“ — думал Пьер. „И все это они поймали и посадили в балаган, загороженный досками!“» (т. 12, с. 106). С необыкновенной силой прозрения Пьер пережил в этот момент свое нерасторжимое единство с целым природой и ощутил себя причиной всякого проявления жизни, в самом себе заключил беспредельный вселенский мир, в самом себе нашел ту свободную духовность, о которой Толстой писал в эпилоге романа, выявляя два способа восприятия двух независимых и одновременно неразрывно связанных сфер — свободы и необходимости. В эпилоге романа читаем: «Разум говорит: 1) Пространство со всеми формами, которые дает ему видимость его — материя — бесконечно и не может быть мыслимо иначе. 2) Время есть бесконечное движение без одного момента покоя, и оно не может быть мыслимо иначе. 3) Связь причин и последствий не имеет начала и не может иметь конца.

Сознание говорит: 1) Я один, и все, что существует, есть только я; следовательно, я включаю пространство; 2) я меряю бегущее время неподвижным моментом настоящего, в котором одном я сознаю себя живущим; следовательно, я вне времени, и 3) я вне причины, ибо я чувствую себя причиной всякого проявления своей жизни» (т. 12, с. 336).

Нравственно-психологическое состояние Пьера, вобравшего в себя всю гармонию мира, явилось как бы материалом для философских обобщений Толстого в эпилоге романа. Сравним художественное изображение и приведенное выше теоретическое заключение писателя.

Вынужденный в реальной жизни подчиняться, Пьер вместе с тем с необычайной остротой переживает свою внутреннюю нравственную свободу, которая и проявляется в его способности к романтическому возвышению над враждебной действительностью, к ее духовному преодолению, к острому ощущению своей «вневременности». Обретенная Пьером в плену гармония, представляющая собою нераздельное слияние субъективного и объективного, понимается писателем как та духовность, которая является свободной сущностью всех людей. Романтическое содержание субъективной позиции Пьера находит свое заостренное, преувеличенное выражение в итоговом теоретическом суждении Толстого в эпилоге романа.

Философские обобщающие выводы писателя углубляют наше представление о той нравственной истине, которую обрел Пьер Безухов

именно в плену и которую он тщетно искал в масонстве, на путях отвлеченной созерцательной мысли или филантропической деятельности. Понимание своей неразрывности с природой приводит к Пьеру в водовороте событий, в суровых испытаниях войною и смертью. Он переживает здесь нравственное возрождение, которое проявляется в радостном ощущении высшего смысла жизни. Положение пленного лишь обостряет в нем сознание своей неистребимости, своего органического вхождения в процессы вселенской жизни. Внутренняя нравственная свобода, таким образом, сказалась в этой способности Пьера управлять своими реакциями на внешние воздействия, разумеется в соответствии с содержанием своего душевного мира. Свобода и активность ответных реакций человека на «необходимые», т. е. не зависящие от его воли, воздействия внешнего мира — вот что является предметом постоянных размышлений Толстого.

Отвлеченное понимание духовности человека не помешало Толстому, строгому и трезвому реалисту, раскрывать причинно-следственные связи, многостороннюю обусловленность переживаний и действий персонажа.

Метод «диалектики души», предполагающий не только «мелочность», но и «генерализацию», связан с мировоззренческой позицией Толстого, с убеждением, что сознание свободы в человеке сочетается с законом всеобщей обусловленности. Внутренняя свобода героя-персонажа проявляется как мгновенная вспышка самосознания, как неоспоримое ощущение своей причастности целому и всемирной гармонии. Так называемые «духовные озарения» являются моментом торжества внутренней свободы интеллектуального героя, силою своего духа преодолевающего враждебные обстоятельства. Эти мгновенные ощущения, приводящие героя к радостному сознанию своего единства с Миром, вместе с тем обусловлены сложной системой перекрещивающихся внешних и внутренних воздействий. Строго перечисляются внешние детерминанты, определяющие нравственно-психологические состояния персонажей и их поведение. Вместе с тем этот строго причинный ряд встречается с другим рядом мотивов, возникающих из внутреннего опыта личности, ее душевного содержания. Внутренние детерминанты, сочетаясь с внешними, образуют сложную систему уровней детерминирующих факторов.

Трактуя идейно-нравственные возвышения героев-персонажей как мгновенные проявления их трансцендентальной свободы, Толстой объективно изображает встречу внешних и внутренних детерминант. Таким образом, он не был сторонником однозначного детерминизма, он улавливал объективно вероятностно-статистические закономерности. Философское учение о «всеобщей причинной связи, универсальной обусловленности и закономерности развития всех явлений природы и общества» позволяет нам понять сложную идейно-эстетическую позицию Толстого, в произведениях которого внутренне и внешне обусловленное поведение персонажей вполне сочетается с признанием за ними свободной воли.¹⁷

Генерализующая мысль Толстого сказалась в изображении тех картин романтического возвышения персонажей, в которых как бы осуществляется связь Человека с Целым, со Всеобщим. Например, нравственно-психологическое состояние Пети Ростова накануне гибели обусловлено

¹⁷ «Социальный детерминизм... включает два взаимосвязанных вида закономерностей: динамические и статистические. Первые, означающие однозначные зависимости, характеризуют социальный организм в целом и представляют то общее, что, несмотря на специфику, отражается в социальных связях и отношениях каждого уровня всей генетически обусловленной иерархии структур данной социальной системы; вторые же придают каждому уровню и социальной системе в целом благодаря относительной самостоятельности и автономии необходимую гибкость и подвижность, обеспечивая в рамках определенных исторических условий ее жизнеспособность» (Ефимов В. Т. Социальный детерминизм и мораль. М., 1974, с. 17).

какими-то внешними воздействиями и вместе с тем отражает его гармоническое восприятие мира.

По своему мировосприятию Петя Ростов — романтик: довольно прозаическую действительность он преобразует в свете своего эстетического идеала. «Петя должен бы был знать, что он в лесу, в партии Денисова, в версте от дороги, что он сидит на фуре, отбитой у французов, около которой привязаны лошади, что под ним сидит казак Лихачев и патачивает ему саблю, что большое, черное пятно направо — караулка, и красное, яркое пятно внизу налево — догоравший костер». Такова обыденная обстановка походного лагеря, которая преобразуется в восприятии Пети: «... но он ничего не знал и не хотел знать этого. Он был в волшебном царстве, в котором ничего не было похожего на действительность. Большое черное пятно может быть точно была караулка, а может быть, была пещера, которая вела в самую глубь земли. Красное пятно может быть был огонь, а может быть глаз огромного чудовища» (т. 12, с. 146).

Состояние Пети — состояние романтического упоения красотой действительной жизни. Поэзия взволнованного чувства приняла форму музыкальных переживаний: «И вдруг Петя услышал стройный хор музыки, игравшей какой-то неизвестный, торжественно сладкий гимн». При этом отмечаются те звуковые воздействия внешнего мира, которые превратились в душе Пети в стройный хор музыки: «Капли капали. Шел тихий говор. Лошади заржали и подрались. Храпел кто-то». Вот те прозаические звуковые проявления реальности, которые преобразались в музыкальную симфонию. «... Каждый инструмент играл свое и, не доиграв еще мотива, сливался с другим, начинавшим почти то же, и с третьим, и с четвертым, и все они сливались в одно и опять разбегались, и опять сливались, то в торжественно церковное, то в ярко блестящее и победное» (т. 12, с. 147). В восприятии Пети жизнь предстала торжествующей гармонией, а природа — храмом красоты. Поэтическая взволнованность героя не случайно передается в соотнесенности с таинственной ночной природой. Именно к небу, символу всего идеального, обращено его внимание: «Он поглядел на небо. И небо было такое же волшебное, как и земля» (т. 12, с. 146).

Романтические переживания Пети Ростова, обусловленные воздействиями внешней реальности, одновременно явно не покрывались этими воздействиями, выходили за их пределы: они выражали общечеловеческое в личности героя, ту свободную духовность, которая и явилась почвой для музыкального единения с миром природы, с космосом.

4

Фаталистическое понимание исторической необходимости, как уже отмечалось учеными, не означает для Толстого фатальной предопределенности индивидуального человеческого действия. «Наше воззрение, — говорил он, — не только не исключает нашу свободу, но непоколебимо устанавливает существование ее, основанное не на разуме, но на непосредственном сознании. Каковы бы ни были общие законы, управляющие миром и человечеством, бесконечно малый момент свободы всегда неотъемлемо принадлежит мне. И признание этого ограничения свободы не приводит меня к рассуждению восточных о тщете действия, а напротив, заставляет меня пользоваться каждым моментом свободы» (т. 15, с. 239).

Понятие о бесконечно малых моментах свободы во времени нас интересует как попытка писателя обосновать свободу человека в реальном жизненном процессе. Но эту относительную свободу Толстой абсолютизирует и трактует как проявление трансцендентной сущности. В каждый момент настоящего человек как бы изымается из условий времени, кон-

кретно-исторического бытия, мгновенно становится свободным, т. е. выходит из цепи причинно-следственных связей, из ряда всеобщей обусловленности, обретает способность определять себя из себя.

Толстой убежден, что личность подвижна только во времени и пространстве, а в своем глубинном содержании она абсолютно свободна и неподвижна. В черновых набросках к эпилогу он писал: «Неподвижность есть, но вне пространства. В пространстве же существуют только бесконечно малые моменты неподвижности. Неизменяемость — свобода абсолютная есть, но вне времени. Во времени же только существуют бесконечно малые моменты неизменяемости свободы.

Если бы неподвижность и неизменяемость не существовали, мы бы не понимали движения и изменения. Они существуют абсолютно вне времени и пространства — бог; но в пространстве, которое составляет условие нашего существования, мы ощущаем только бесконечно малые моменты неподвижности во времени, составляющие другое условие нашего существования. Мы ощущаем только бесконечно малые моменты неизменяемости, свободы» (т. 15, с. 234—235).

Таким образом, личность, по мысли Толстого, неподвижна и свободна в своем субстанциальном содержании, которое, однако, проявляется и во времени, в бесконечно малые моменты. В статье «Несколько слов по поводу книги „Война и мир“», опубликованной еще до окончания работы над произведением и предваряющей философские положения эпилога, Толстой пишет: «...есть... род поступков, в которых сознание свободы не ретроспективно, а мгновенно и несомненно. Я несомненно могу, что бы ни говорили материалисты, совершить действие или воздержаться от него, как скоро это действие касается одного меня» (т. 16, с. 15). Мгновение настоящего трактуется Толстым как возможное проявление абсолютной свободы личности, т. е. сущности. «Мы сознаем только один, бесконечно малый момент свободы в настоящем», — писал Толстой в вариантах к эпилогу. В завершенном произведении он определил свободу как «мгновенное, неопределимое (для разума, — Г. К.) ощущение жизни» (т. 12, с. 337). «Настоящее время» понимается писателем как время абсолютной свободы: в каждое мгновение настоящего человек может произвести выбор, принять решение. Не случайно «диалектика души» связана с выражением этой внутренней нравственной энергии размышляющего, оценивающего и выбирающего персонажа.

Человек, по Толстому, ощущает себя свободным только в каждое мгновение настоящего времени и может согласовать свою волю с велением нравственного закона, т. е. совести, или нарушить его. Толстой упорно следит за тем, как человек пользуется «настоящим временем», потому что поступок, совершенный свободно, включается в общий ход истории, в «необходимость». «Совершенный поступок невозвратим, и действие его, совпадая во времени с миллионами действий других людей, получает историческое значение» (т. 11, с. 6). Совершенный поступок не может быть повторен в силу всеобщего движения во времени: за время, протекшее после него, человек и окружающий его мир в чем-то уже изменились: «Я свободен, говорит человек, я могу поднять и опустить руку и вот я сделал это. Но я сделал это во времени, в то время как я делал это, условия вокруг меня продолжали и не переставали изменяться. Повторить тот же акт в тот же момент времени невозможно. Когда я в другой раз поднял и опустил руку, уж это был не тот же акт, а другой, и условия моего тела и воздуха изменились» (т. 15, с. 234). Личность подчинена закону «движения во времени», «ничто не может быть непременно во времени».

Утверждая диалектическое единство неподвижности и развития, Толстой обращается к закону текучести человека во времени, единому за-

концу жизни, как частной, так и исторической. И здесь в «жизни» частное время человека вливается в общий поток исторического времени.

«Диалектика души», как метод изображения внутреннего мира человека, оказывается связанной с проблемой «настоящего времени». Главное в «диалектике души» толстовских персонажей — это скрещение «неподвижности» и «текучести» человека, свободы и обусловленности. Мгновения настоящего времени интересуют писателя как возможные проявления нравственного сознания человека, его абсолютной духовности, а «текучесть» для Толстого и есть тот «вечный закон», по которому человек является атомом общественной истории, потому что душевная деятельность человека «совпадает» с непрерывным течением исторической жизни.

Таким образом, метод Толстого — «диалектика души» — связан с его мировоззрением, с трактовкой человека как единства «духовного» и «плотского», «нравственного» и «естественного». До сих пор психологизм Толстого понимается лишь как изображение «текучести» человека, его внутреннего психического потока. Но «текучесть» человека в рисунке Толстого соотносится с тем, что в человеке неподвижно и свободно, не подлежит изменению. Вместе с тем абсолютная духовность, составляющая сущность всех людей, находит свое обнаружение и «во времени», в процессах их развития. Эта «первичная и самозаконная правда», это «незыблемое, автономно повелевающее» начало в человеке проявляется в борьбе с теми мелкими тщеславными страстями, которые порождаются чувством личности и укрепляются под воздействием дурно организованной социальной среды.

Павел Громов заметил, что употребление слова «мгновение» вводит тему «настоящего времени», которое Толстой готов даже как бы изъять из хода времени, представить как бы вне времени. Говоря о манере Толстого воспроизводить события и участвующих в них лиц через восприятие и оценку того или другого персонажа, П. Громов пишет: «Однако „эффект присутствия“ — не просто формальный прием, не только стилевая категория в узком смысле слова... В сущности, „эффект присутствия“ — это принципиальное утверждение „настоящего времени“ как основы толстовского повествования».¹⁸ На вопрос о том, почему же Толстой изображает сиюминутные переживания и действия героев, П. Громов отвечает так: «Существование их (положительных героев, — Г. К.) определяется постоянным процессом внутреннего движения, становления, переходами „получувств“ в чувства, неясного, зыбкого — в более четкую форму чувств и мысли. Герои этого типа живут во времени и именно в „настоящем времени“: мы наблюдаем сейчас, вот тут происходящий процесс душевного становления, и именно благодаря их „диалектики души“ делается ощутимым сам процесс течения времени, определенно фиксируется „настоящее время“ как время действия, в которое втягивается и читатель».¹⁹ Все это безусловно верно, но, думается, задача Толстого со-

¹⁸ Громов Павел. Указ. соч., с. 73.

¹⁹ Там же, с. 63. П. Громов хорошо отметил специфику толстовского изображения «настоящего времени»: «При таком построении, где в границах сцены, эпизода происходят „микроизменения“, выделенные „крупными планами“, не может быть и речи об изменениях общих, постепенно накапливавшихся, но обобщенных, как бы суммированных или „интегрированных“ автором в общий рисунок движения персонажа во времени. Поэтому в стилевой системе Толстого изменения персонажей не поддаются точной авторской характеристике («со стороны»), как это имеет место, скажем, в стиле Тургенева. В толстовском повествовании автор как бы устранился от характеристик, передоверяет все непосредственно действующим персонажам, он только выделяет те именно „микроэлементы“, которые говорят о „мелочном“ процессе постоянно и „текуче“ происходящих изменений. Связь между такими сценами-эпизодами, естественно, не может осуществляться посредством постоянного потока авторской речи, равномерно характеризующей происходящие с персонажем изменения, как это есть у того же Тургенева. По самой сути по-

стояла не только в том, чтобы сделать «ощутимым сам процесс течения времени». Конечно, существование положительных героев характеризует процессом внутреннего движения. Но в чем смысл этого движения? С каких генерализующих позиций Толстой изображает процесс развития человека? Каковы же глубинные нравственные стимулы, которые во многом определяют и направляют эволюцию ищущих и размышляющих людей? Чтобы ответить на эти вопросы, следует обратиться к этико-философским и философско-историческим воззрениям писателя.

Можно сказать: «настоящим временем» Толстой проверяет нравственную и общественную ценность человека, потому что только в мгновение настоящего тот свободен. Писателя интересует, как человек пользуется каждым моментом свободы, какими побуждениями руководствуется он, выбирая тот или другой способ поведения, принимая то или другое решение. Выявляются прежде всего внутренние мотивы поведения: нарушают ли они требования нравственного закона или согласуются с ними. Толстой показывает, как в одних и тех же ситуациях люди по-разному ведут себя. Вспомним сцены Бородинского сражения и выясним степень нравственной и социальной отзывчивости его участников, принадлежащих к различным социальным слоям русского общества. Их поведение определяется разнородными мотивами и побуждениями, по-разному они проявляют себя в «мгновениях» настоящего времени. Еще накануне Бородина стойкое мужество солдат и ополченцев, готовых к подвигу самоотвержения ради спасения родины, противостоит тщеславным замыслам многих офицеров, принадлежащих к блестящей свите главнокомандующего или генерала Беннигсена, словом к военной верхушке. Определяется общественно-нравственная ценность характеров из народной среды и господского слоя через сопоставление одновременных реакций на одни и те же обстоятельства.

Вся эта военная действительность дается, как известно, через сознание Пьера Безухова. С глубокой сосредоточенностью он всматривается в окружающих, наблюдая серьезные лица солдат и ополченцев, «однообразно-жадно смотревших на икону». Картина церковного шествия и пения позволила Толстому выразить тревожное настроение солдат накануне сражения, их надежды и веру в то, что все совершается по высшим законам жизни.

Иначе вели себя накануне сражения знакомые Пьера Безухова из аристократической среды, штабные офицеры. Причина их «раздраженного состояния» лежала в вопросах личного успеха, потому что за «завтрашний день должны были быть розданы большие награды и выдвинуты вперед новые люди». Пьер хорошо понимал, что Бориса Друбецкого и ему подобных волнуют мелкие тщеславные чувства, ничтожные самолюбивые побуждения. «Для них это только такая минута, в которую можно подкопаться под врага и получить лишний крестик или ленточку», — говорит ему Андрей Болконский (т. 11, с. 207). Разговор с князем Андреем утвердил Пьера в верности своих первых впечатлений. «Он понял теперь весь смысл и все значение этой войны и предстоящего сражения. Все, что он видел в этот день, все значительные, строгие выражения лиц, которые он мельком видел, осветились для него новым светом. Он понял ту скрытую (*latente*), как говорится в физике, теплоту патриотизма, которая была во всех тех людях, которых он видел, и которая объясняла ему то, зачем все эти люди спокойно и как будто легкомысленно готовились

добной стилистики связующие куски авторской речи получают характер намеренно сведенного к голой информативности рассказа о том, что же фактически произошло с персонажами в промежутке между сценами, как бы киноаппаратом выхваченными из „потока жизни“. Рядом таких сцен Толстой стремится создать именно ощущение „потока жизни“, непосредственно „заснятого“, но не рассказа о нем, не характеристики его извне автором» (там же, с. 195—196).

к смерти» (т. 11, с. 208). Сам Пьер пропихается сознанием торжественности наступающей минуты.

Таким образом, Толстой, сопоставляя реакции людей из различных социальных слоев общества на одни и те же обстоятельства, именно в солдатах видит носителей высокого нравственного сознания, подлинных защитников родины, готовых к смерти ради нее. Вот они-то, отдаваясь свободной воле, чувствовали и действовали в полном соответствии с требованиями нравственного закона. Штабные же офицеры, пользуясь правом свободного выбора, преследовали эгоистические личные интересы.

В людях из народа Толстой увидел то нравственное содержание, которое высоко поднимает их над природой, т. е. естественными эгоистическими влечениями.²⁰ Это нравственное содержание выражается в их органических связях с родиной, в их патриотическом воодушевлении, в сознании своего национального единства.

5

Бесконечно малый момент свободы, который предоставлен человеку в каждое мгновение настоящего, рассматривается писателем в расширительном плане, ритм повествования как бы замедляется: самосознание персонажа становится предметом познания, хотя и учитываются внешние воздействия. Сложные скрещения свободы и необходимости в бесконечно малые моменты свободы во времени приводят к органическому соединению «психологического» и «эпического», нравственно-психологического состояния персонажа и его действия.

Пьер Безухов, прежде чем жениться на Элен Курагиной, размышляет и взвешивает обстоятельства, старается предугадать вероятные последствия этого шага, следовательно, он чувствует себя свободным, признает возможность определить свое поведение из самого себя. В нем происходит сложная душевная борьба: нравственное сознание вступает в противоречие с чувственными влечениями. Он одновременно мечтает об Элен как о жене и подозревает, что «это нехорошо почему-то», «он в одно и то же время думал о ее ничтожестве и мечтал о том, как она будет его женой». «Но она глупа, я сам говорил, что она глупа, — думал он. Что-то гадкое есть в том чувстве, которое она возбудила во мне, что-то запрещенное» (т. 9, с. 251). Внутренний монолог Пьера становится непосредственным выражением «сознания», которое протестует и предупреждает о последствиях.

В сцене именин Элен Пьер Безухов «никак не мог решиться на этот последний шаг» — объяснить в любви: «Ему было стыдно», «что-то гадкое, противоестественное, как ему казалось, нечестное было бы в этом браке», «несомненное чувство виновности этого стремления парализовало его решимость». «Что-то такое особенное говорят в этих случаях, думал он, но никак не мог вспомнить, что такое именно говорят в этих случаях». Потребовалось вмешательство князя Василия Курагина, чтобы Пьер сказал бесцветные слова: «Je vous aime!».

Конечно, поступок Пьера Безухова не был случайным. Толстой принимает всю сложность дробной обусловленности переживаний и действий

²⁰ Как верно заметил Я. С. Билинкис, источники народного единства в «Войне и мире» Толстой исследует с большей глубиной, чем в «Казаках». В «Войне и мире» самая «естественность» «простого народа» наполнена прежде всего человеческим содержанием, в «Казаках» собирательный образ «простого народа» возник в первую очередь благодаря введению природы как основы народной жизни. «В „Войне и мире“ собирательный образ „простого народа“ — это прежде всего образ такого единства людей, такой их общности, которая внутренне организована началом „мира“» (Билинкис Я. С. О творчестве Л. Толстого. Л., 1959, с. 234).

своих персонажей, но вместе с тем он решительно отвергает фатальность человеческого поступка. Он всемерно подчеркивает то, что Пьер чувствует себя внутренне свободным, обладающим правом решения своей судьбы.

Пьер не воспользовался мгновением настоящего, чтобы привести свою волю в соответствие с требованиями высшей нравственности: он подчинился чужой и недоброй воле, соединившись с духовно далекой ему женщиной. Трагическая ошибка породила с неизбежностью ряд последствий — праздную и развращенную жизнь, а также дуэль с Долоховым, любовником жены. Однажды совершенный поступок приобретает качество необратимости и становится причиной, определяющей другие с ним связанные действия. Раздраженный, страдающий от уязвленного самолюбия Пьер вызвал Долохова на дуэль. С роковой необходимостью одно действие связано с другим, автор следующим образом поясняет неумолимость причинно-следственного ряда: «Очевидно было, что дело, начавшееся так легко, уже ничем не могло быть предотвращено, что оно шло само собою, уже независимо от воли людей, и должно было совершиться».

Пьер чувствует нравственную ответственность за все совершившееся, потому что волю свою сознает не иначе как свободную: «Как я дошел до этого? Оттого, что ты женился на ней, — отвечал внутренний голос. «Но в чем же я виноват? — спрашивал он. — В том, что ты женился не любя ее, в том, что ты обманул и себя и ее» (т. 10, с. 28). В тот ответственный момент Пьер не прислушался к своему «внутреннему голосу», который, по мысли Толстого, является голосом совести, проявлением свободной духовной сущности. В той ситуации Пьер должен был и, следовательно, мог подчинить свое поведение этому чистейшему «сознанию». Не каждый способен следовать этому голосу: мешают страсти, чувственные влечения и просто духовная слепота. Даже Пьеру потребовались драматические переживания, напряженные нравственные искания, прежде чем он уверился в существовании мировой гармонии.

Затем как бы повторяется привычная ситуация нравственно-психологического воздействия князя Василия Курагина на Пьера: князь призывает Пьера соединиться с Элен, с которой он расстался после дуэли с Долоховым. Но Пьер в этой старой ситуации ведет себя по-новому: воле князя он противопоставляет свою свободную волю, хотя, разумеется, и в данном случае поведение Пьера было обусловлено многими факторами, и прежде всего тем, что он, принятый в ложу «свободных каменщиков», собирался беззаветно служить «деятельному добру». После тяжелого скепсиса и сомнения во всем, т. е. в целесообразности мира, он всецело принял мудрость масона Баздеева. Писатель следующим образом вводит читателя во внутренний мир своего ищущего, размышляющего героя: «Он так привык повиноваться этому тону небрежной самоуверенности князя Василия, что и теперь он чувствовал, что не в силах будет противостоять ей; но он чувствовал, что от того, что он скажет сейчас, будет зависеть вся дальнейшая судьба его: пойдет ли он по старой, прежней дороге, или по той новой, которая так привлекательно была указана ему масонами, и на которой он твердо верил, что найдет возрождение к новой жизни». «Он морщился, краснел, вставал и опускался, работая над собою в самом трудном для него в жизни деле — сказать неприятное в глаза человеку, сказать не то, чего ожидал этот человек, кто бы он ни был» (т. 10, с. 84). Но Пьер, чувствуя свою внутреннюю свободу, преодолевает мягкосердечие, склонность не обманывать ожидания собеседника, не обижать его отказом. Он борется со своей коренной особенностью, чтобы не повторить ошибку, чтобы не вернуться к прежним условиям существования.

Завершающим звеном этой истории является примирение Пьера с Элен. Это примирение было одновременно и актом свободной воли, и причинно обусловленным действием. Пьер оказался тогда в состоянии

полной разочарованности в русском масонстве, возвращение к жене и стало возможным в условиях нравственного тупика. Вместе с тем Пьер по-прежнему сознает свою волю не иначе как свободною. Он так объясняет свое решение: «... я не должен отказывать просящему и должен подать руку помощи всякому, тем более человеку столь связанному со мною, и должен нести крест свой» (т. 10, с. 178).

Таким образом, философская двойственность Толстого оборачивается в художественном творчестве диалектическим изображением человека, свободные душевные движения и решения которого влетены в причинно-следственные связи действительности. Строго причинный ряд, встречаясь с мотивами, идущими от внутреннего нравственно-психологического опыта героя-персонажа, объясняет его поведение.

Величайшим открытием реализма явилось понимание социально-исторической обусловленности психологии человека. Художественный детерминизм XIX века связан с тщательным изучением закономерностей, управляющих действительностью и человеком. Л. Я. Гинзбург пишет о психологическом романе: «... обусловленность — историческая, физиологическая, бытовая — все больше дифференцируется, дробится, становится разнокачественной, многогранной. Анализ открытый и скрытый, прямой и косвенный направлен на загадки поведения, в котором только анализ может разобраться; он направлен на несовпадение между поведением и чувством... Прямая, односторонняя обусловленность сменилась многосторонней. Равнодействующую поведения образует теперь множество противоречивых, разнокачественных воздействий. С какой-то одной точки зрения поступок персонажа парадоксален, но уже соседняя грань предлагает логическое решение. Психологический роман — сочетание неожиданности (парадоксальности) с закономерностью, до крайнего своего предела доведенное Толстым».²¹ Эта обусловленность — от самой широкой, исторической, социальной до бытовой обусловленности мельчайших душевных движений, постоянное взаимодействие между материальным окружением человека и ходом его непрерывно бегущих психических состояний в творчестве Толстого была подмечена А. П. Скафтымовым. Если у предшественников Толстого, Бальзака, Диккенса, Гоголя, Гончарова, по мысли ученого, связи между бытом и психикой даны в статическом синтезе, как отслоившийся результат, то у Толстого постоянно выступает внутренняя органическая связь между текучим духовным миром персонажей и материально-конкретной, «вещественной» обстановкой.²²

Многие русские писатели середины и второй половины XIX века ставили вопрос о том, как совместить детерминизм с фактом впы и ответственности человека. Они в своей художественной практике не были механистическими и биологическими детерминистами, а руководствовались убеждением в том, что человек располагает свободой воли и потому отвечает за свое поведение, подлежит суду и оценке. Их представление о свободе и необходимости во многом приближалось к научному пониманию детерминизма. Волевая деятельность различных персонажей в их произведениях отличается своим содержанием и направленностью: у некоторых она соответствует, у других не соответствует моральным критериям. Жизнедеятельность персонажей зависит от их нравственного уровня, ценностных ориентаций. Выбор становится тогда свободным, когда он согласуется с требованиями нравственного закона, с велениями совести. Но выбор, продиктованный корыстными устремлениями, становится произволом, индивидуалистическим своеволием.

Марксистское понимание детерминизма признает выбор актом общественно обусловленного сознания. Выбирая поступок, индивид про-

²¹ Гинзбург Лидия. О психологической прозе. Л., 1977, с. 286.

²² Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972, с. 148.

являет волю, которая в конечном счете обусловлена социально-экономической, классовой структурой общества. Сохраняя по отношению к исходному уровню относительную самостоятельность, деятельность людей может приобрести революционно-преобразовательный характер.

Толстой признавал не относительную автономность человеческой личности, но ее абсолютную внутреннюю свободу. Вместе с тем Толстой убежден, что духовная свобода, составляющая сущность человека, проявляется лишь обусловленной, социально, исторически детерминированной. Поэтому «идеальность» толстовских персонажей не является самодовлеющей. . . Она выражается главным образом в осознании своей воли как свободной, а также в осознании своей нравственной ответственности за свои действия и поступки. Ты должен, ибо ты можешь — глубочайшее убеждение писателя и его положительных героев. Вместе с тем Толстой возвышается над уровнем своих героев, судит их под углом зрения вечных ценностей и потому предъявляет суровую нравственную требовательность к ним.

Мысль о духовной свободе как сущности человека в практике художественного творчества Толстого сыграла самую плодотворную роль. Он понимал, что нравственность не может быть частным делом индивида, поскольку она имеет всеобщее значение. Свобода не есть каприз человека, его немотивированное анархическое действие. Напротив, свобода понимается Толстым как реализация общеобязательного, объективно действующего нравственного закона. Воля человека становится истинно свободной, когда она согласуется с той нравственностью, которая составляет общечеловеческое содержание духовной жизни человечества. Толстой строит мораль на разуме, на всеобщем, на признании закономерностей в духовной жизни людей, он резко порывает с индивидуалистической и романтической трактовкой свободы воли — именно в этом и состоит сильная сторона его мировоззренческой позиции.



ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

М. Г. Мазьл

НОВЫЙ ИСТОЧНИК К БИОГРАФИИ К. Ф. РЫЛЕЕВА

В 1893 году на страницах журнала «Русская старина» появились письма П. А. Катенина к А. М. Колосовой-Каратыгиной 1822—1826 годов. В предисловии к ним издатель писем В. Ф. Бодяновский писал: «Печатаемые письма Катенина к Колосовой были сообщены в копиях М. И. Семевскому покойным Петром Петровичем Каратыгиным. Из 25 писем только I, VII—XIV писаны по-русски, остальные же на французском языке. Перевод принадлежит г. Каратыгину, а также и несколько примечаний, подписанных его инициалами».¹

В Институте русской литературы (Пушкинский дом) в архиве «Русской старины» хранится рукопись, представленная П. П. Каратыгиным М. И. Семевскому. Тексту писем в ней предшествует обширное предисловие — биография П. А. Катенина: «П. А. Катенин (1792—1853). Письма к артистке императорских театров А. М. Колосовой (Каратыгиной) (1822—1826)».² Перед нами беловой автограф. Рукопись не датирована. Она носит следы редакторской правки цветным карандашом (очевидно, Семевского). Сделаны многочисленные вымарки. На полях пометы с весьма резкими замечаниями редактора. Предположительно можно сказать, что составлена она в конце 70-х—начале 80-х годов, когда отношения П. П. Каратыгина с Семевским по каким-то причинам были испорчены. Вероятно, не последнее место здесь занимает публикация на страницах «Русской старины» апокрифических стихотворений Пушкина из архива П. А. Каратыгина с очень бесцеремонными поправками Ефремова. Эта публикация возмутила Каратыгина. Так, в письмах к С. Н. Шубинскому (издателю «Исторического вестника») он не раз будет жаловаться на отношение к нему редакции «Русской старины», а в одном из них (от 1 июня 1880 года), предлагая ему для публикации письма П. А. Каратыгина, он замечает: «В „Русскую старину“ отдавать не хочу: не письма ее не стоят, но редак-

тор ее не стоит».³ В словах его явно сквозит обида. Не исключено, что бесцеремонное обращение редакции с рукописью биографии Катенина могло послужить одной из причин разрыва, хотя, конечно, оно могло явиться и следствием этого разрыва. Во всяком случае, после 1881 года на страницах «Русской старины» материалы П. П. Каратыгина больше не встречаются: он сотрудничает в других изданиях.

Публикация же писем Катенина к Колосовой состоялась только через пять лет после смерти Каратыгина и без его предисловия.⁴ Между тем оно представляет для нас определенный интерес как источник некоторых сведений из быта эпохи 1820-х годов. Последовательно раскрывая в нем подробности жизни Катенина, П. П. Каратыгин не мог пройти мимо ближайшего окружения поэта и в том числе мимо его большого друга и издателя его сочинений Н. И. Бахтина. Кстати, Бахтин был хорошим знакомым семейства Каратыгиных. Сведения о нем помещены автором в сноску. Приведем ее полностью.

«Николай Иванович Бахтин род. 3 января 1796 г., скончался 26 марта 1869 г. в чине действительного тайного советника и в звании члена Государственного совета. Его заслуги на служебном поприще оценены по достоинству современниками и потомством и здесь не место о них распространяться. Позволим себе только привести подлинный⁵ рассказ покойного Николая Ивановича, слышанный нами от него самого и во многих отношениях любопытный. 14 сентября 1825 года за Выборгской заставой (близ места нынешней Новосильцевской церкви, в парке Лесного института) была дуэль Чернова с Новосильцевым, падевшая тогда много шуму во всех слоях

³ ГПБ, архив С. Н. Шубинского, оп. 1, № 16, л. 13.

⁴ Для современного исследователя биография Катенина, составленная Каратыгиным, устарела. Материалы ее были использованы Г. В. Ермаковой-Битнер в работе над предисловием к книге: Катенин П. А. Избр. произв. Л., 1965 (Библиотека поэта, большая серия).

⁵ На полях рукописи пометка: «Здесь нет места и подлинному рассказу».

¹ Русская старина, 1893, т. 77, с. 634.

² ИРЛИ, архив «Русской старины», ф. 265, оп. 2, № 1209, 12 л.

общества. Причиной дуэли была, как известно, сестра Чернова Марья Пахомовна, вскружившая голову молодому Новосильцеву, который сначала искал ее руки, а потом, в угоду матери, от нее отказался. Условия дуэли были нельзя даже сказать ужасные, но просто бесчеловечные. У отца Черновой было четверо сыновей, и каждому из них старик приказал друг за другом вызывать Новосильцева, если бы дуэль оканчивалась смертью кого-либо из них. «Если же вы все будете перебиты, — добавлял он, — то стреляться буду я!» Вскоре после дуэли, окончившейся смертью и Чернова и Новосильцова, в гостях у Жандра сошлись Н. И. Бахтин и К. Ф. Рылеев. Последний осыпал восторженными похвалами семейства Чернова, утверждал, что эта дуэль человека среднего класса общества с аристократом и флигель-адъютантом — явление знаменательное, свидетельствующее, что и в среднем классе есть люди, высоко дорожащие честью и своим добрым именем. «Я согласился бы с вами, — возразил Бахтин, — если бы это была действительно дуэль, а не гнусная бойня, в которой шансы противников далеко не были уравновешены и пятеро шли на одного». — «Как служака-бюрократ вы льнете к аристократам!» — воскликнул Рылеев. — «Вовсе нет, — отвечал Бахтин невозмутимо, — если вам угодно знать на опыте, как должна происходить дуэль один на один, то я к вашим услугам». Пробыв у Жандра столько времени, насколько требовало приличие, Бахтин уехал домой. Дня через два к нему явился Бестужев (Марлинский) от имени Рыльева, но не в качестве секунданта, а, напротив, с весьма любезным письмом, в котором противник Бахтина просил у него извинения за свою неуместную запальчивость. «Насколько я знал Рыльева, — заметил Бахтин, — чтобы не сомневаться в его храбрости, но, признаюсь, меня крайне удивило внезапное смирение и уступчивость моего противника. Через три месяца причина выяснилась: Рылеев беря свою жизнь для 14 декабря... Не лучше ли было бы ему погнубить на дуэли!».

Итак, перед нами неизвестный факт биографии Рыльева. Факт чрезвычайно интересный и показательный. Но насколько он достоверен? Можно ли доверять свидетельству Бахтина в пересказе П. П. Каратыгина?

Обратимся сначала к личности автора рукописи, к Петру Петровичу Каратыгину.

Сын знаменитого актера и театрального писателя П. А. Каратыгина,⁶ он не унаследовал талантов своего отца. Посредственный беллетрист, «литератор

без дарования», влюбленный в родную историю, усердный компилятор и упорный труженик. Так отзывались о нем современники. Он печатался в ведущих столичных журналах «Русской старине», «Историческом вестнике», в суворинском «Новом времени». Сохранилась его переписка с Ю. М. Богусевичем, редактором «Литературной библиотеки», относящаяся к 1866—1868 годам, с В. Ф. Коршем, Устряловым. Судя по переписке, М. М. Достоевский обсуждал с ним вопрос об опубликовании в своем журнале какой-то его повести. «Каратыгин, — по свидетельству С. Н. Шубинского, — был постоянным сотрудником газеты «Свет», и в приложении к ней ежегодно печатались его романы».⁷

Жил П. П. Каратыгин бедно. Нужда заставляла его братья за любую работу: переводы, рецензии, библиографические указатели. Его главным богатством был обширный архив отца: неизвестные стихотворения Пушкина, письма знаменитых актеров, литераторов, общественных деятелей — все это давало многообразный материал для его историко-литературных изысканий.

«Милостивый государь, Александр Николаевич! Не пригожусь ли просвещенной редакции «Вестника Европы»? — писал он знаменитому историку А. Н. Пыпину. — С 1879 г. я печатал в «Новом времени» биографии артистов русской сцены как материал для истории русского театра. Последний отпрыск семьи Каратыгиных, я собирал устные рассказы отца, дяди (В. А. Каратыгина, — М. М.), Сосницкого, Мартынова и других артистов, которых звал я самого моего младенчества... Пригодится это или нет для самостоятельного издания в свете материалов для истории русского театра? У меня так их масса...»⁸

В 1880 году П. П. Каратыгин издает автобиографические записки своего отца, а чуть позднее к ним присоединяются воспоминания его тетки, знаменитой актрисы А. М. Колосовой-Каратыгиной, в составлении которых он принял самое деятельное участие.

Особенно важно для нас то, что в своих «Записках» П. А. Каратыгин много места уделяет юношеским годам. Встречи с Грибоедовым, Пушкиным, Кюхельбекером, Рылевым, братьями Бестужевыми, А. Одоевским, Катенным (учениками которого были братья Каратыгины), Шаховским и многими другими знаменитыми людьми 1820-х годов оказали влияние на формирование молодого актера. Правда, после восстания декабристов он, испугавшись, отрекся от многих идеалов юности, своего «юно-

⁷ ИРЛИ, архив Каратыгиных, ф. 526, № 39, л. 181.

⁸ ГПБ, архив А. Н. Пыпина, ф. 621, № 377.

пеского либерализма». Но так или иначе годы эти остались для него драгоценным воспоминанием. О многом умолчал он в «Записках», о многом не решился, быть может, упомянуть. Но П. А. Каратыгин был замечательным рассказчиком. В своих рассказах-воспоминаниях он, по-видимому, не раз возвращался к годам юности, и они, конечно, могли бы существенно дополнить его «Записки». Об этих устных рассказах часто вспоминает П. П. Каратыгин, пытается использовать их в собственной работе. (Существует даже предположение, что он хотел собрать их и опубликовать отдельно, как бы в дополнение к книге воспоминаний отца). Так, готовит он для «Исторического вестника» публикацию писем отца «о театре и градских новостях, писанных лет двадцать назад одному знакомому»,⁹ которую, по совету Шубинского, он составляет, «связав письма эпизодическими рассказами, экспромтами и эпиграммами покойного».¹⁰

Обращение к устным рассказам отца и его друзей, слышанным в разные годы, становится составной частью историко-литературной работы П. П. Каратыгина. Устные рассказы в его творчестве порою занимают место равноценное документу. Так, использует он их в книге «Летопись петербургских наводнений» (СПб., 1887). В 1887 году, обсуждая с Шубинским издание своего труда «Холерный бунт 1830—1831 гг.», он признается: «Кроме печатных материалов, газет, записок того времени, я пользовался рассказами современников и очевидцев».¹¹ Присутствует устный рассказ и в его биографиях знаменитых актеров, появившихся на страницах «Нового времени», «Русской старины».

Думается, что строгая документальность, характерная для работ П. П. Каратыгина, в сочетании с обращением к устным источникам составляет особую ценность его творчества, так как позволяет сохранить для потомков многое из того, что по каким-либо причинам не было записано и не вошло в печатные тексты мемуаров, дневников, переписки. Эти материалы (естественно, при надлежащей проверке) можно было бы считать важным источником сведений об историческом прошлом.

Историю же несостоявшейся дуэли Бахтина и Рылеева, с такой же ссылкой на свидетельство самого Бахтина, приводит Каратыгин и в своем последнем произведении — романе «Дела давно минувших дней» (СПб., 1888). Роман этот, по всей вероятности, представляет собой воплощение давнего замысла автора, в котором он признавался Шубин-

скому еще в 1880 году: «...у меня давно задуманы „Записки петербургского старожила (1824—1855)“ полуroman, полулетопись о нашем столичном быте по материалам печатным и устным рассказам».¹² Сам роман посвящен декабристской эпохе, но в подзаголовке к нему читаем: «Эпоха первая (1813—1825)», а в конце обещано продолжение. В романе подробно раскрывается столичная жизнь 1820-х годов, он насыщен историко-литературными материалами, документами (порою с прямой ссылкой на источники), обращениями к устным свидетельствам очевидцев событий. Многие главы его написаны приемом литературного монтажа из воспоминаний и других документов той эпохи. Почти полностью отсутствует художественный вымысел (только для «интриги» и о людях «не исторических»). Неоднократно подчеркивается нехудожественный, летописный характер повествования. П. П. Каратыгин в работе над романом точно следовал принципу, сформулированному им в письме к Шубинскому от 14 марта 1887 года: «...компилирую какую-либо историческую статью, я всегда отрешаюсь от авторского самолюбия. Историю не сочиняют: это не роман, не повесть».¹³ Для современного читателя роман Каратыгина не очень интересен, но некоторые его события привлекают наше внимание своей новизной, требуют научной проверки, а сам роман, быть может, является неучтенным источником исторических сведений об эпохе декабризма. По всей вероятности, вошли в него и устные рассказы П. А. Каратыгина и его окружения.

В романе история несостоявшегося поединка Рылеева и Бахтина изложена с некоторыми изменениями. Спор случился примерно через месяц после дуэли Чернова, не указано, что происходил он в доме Жандра (подробность, видимо, кажется автору в данном случае лишней), несколько иначе переданы слова Рылеева. Приведем отрывок текста романа: «Через месяц с небольшим после несчастной дуэли Чернова с Новосильцевым в одном знакомом доме Бахтин встретился с Рылеевым. Бывший секундант Чернова, хвали храбрость и благородство покойного, говорил, что когда старик-отец благословил сына отомстить Новосильцеву, он сказал ему: „Если ты будешь убит, то следующий по старшинству брат твой будет стреляться с Новосильцевым, если он будет убит — пойдет третий и т. д. до самого младшего. Падет этот — я сам пойду: умру или отомщу за всех вас“... „Право, — прибавил к этому Рылеев восторженно, — в этих словах как будто слышишь римлянина, Виргиния или

⁹ Там же, архив С. Н. Шубинского, оп. 1, № 16, л. 13.

¹⁰ Там же, № 12, л. 16.

¹¹ Там же, № 37, л. 347 (письмо от 26 января 1887 г.).

¹² Там же, № 16, лл. 14—15.

¹³ Там же, № 37, л. 349.

Брута! Кроме того, дуэль имеет важное нравственное значение. Она доказывает, что среднему сословию, к которому принадлежит Черновы, честь и доброе имя точно так же святы и дороги, как и какому-нибудь знатному барчуку»¹⁴. Далее Рылеев обзывает Бахтина «юным бюрократором», «угодником аристократов и знатных господ». Весь рассказ дан опять со ссылкой на Бахтина, и в конце его содержится тот же вывод, но уже от имени автора.

История повторяется. Более того, она чрезвычайно волнует Каратыгина: он дважды в разное время пытается опубликовать ее. Не исключены и другие попытки. Но если в романе, несмотря на летописный характер его, она могла быть вымышленна, то вряд ли это можно сказать о предисловии к публикации писем Катенина в «Русской старине», где она помещена в сноску и является как бы дополнительной (если не дополнительной) деталью характеристики Н. И. Бахтина. Убедительно выглядит и ссылка на рассказ самого участника события.

Трудно сказать, почему история эта не замечена была М. И. Семевским, почему не стала известна раньше. Конечно, за годы, прошедшие после восстания декабристов, она потеряла свою остроту. (Напомню, что запрет с имени декабристов был снят только после смерти Николая I). Кроме того, думается, что сразу после восстания Бахтин вряд ли мог громко и ясно рассказывать о своих связях с Рылевым, к тому же рассказ о поединке, даже не состоявшемся, с одним из руководителей декабристской организации ставил его на одну доску с «гасителями», тогда как Бахтин неоднократно подчеркивает свое вольнолюбие. Обратим внимание на то, что (как это ни парадоксально!) поводом для вызова на поединок явились сомнения Рыльева в либерализме Бахтина. Остальные упомянутые в рассказе лица могли не знать о случившемся или не придать ему значения. Так, ссора происходит в доме у Жандра в отсутствие хозяина, а по его появлению участники ссоры разбежались, дабы не беспокоить его, не нарушать правила гостеприимства. А. А. Бестужев вполне мог забыть о происшедшем: он только секундант несостоявшегося поединка, который на фоне последовавших затем событий 14 декабря выглядит незначительным эпизодом.

Итак, приведенные соображения, идентичность обоих рассказов, ссылка на Бахтина, «летописный» характер повествования в романе, и жанр вступительной статьи, и сноски внутри нее, в которую помещен эпизод (и помещен не совсем кстати) в рукописи, компи-

лятивный характер творчества Каратыгина и его строгая документальность — все это позволяет нам с доверием отнестись к его рассказу, считать его новым, не учтенным ранее источником к биографии Рыльева.

Если подойти к нему с точки зрения его историко-литературной ценности, то следует отметить, что для Каратыгина он важен прежде всего как эпизод из жизни хорошего знакомого Н. И. Бахтина, а также для характеристики быта и нравов 1820-х годов. В умеренно-либеральном мировоззрении П. П. Каратыгина декабристы занимают особое место. Судя по роману, можно сказать, что многие из них (особенно те, кто были знакомыми его отца) вызывают в нем уважение своими личными качествами, но он только сожалеет об их несчастной судьбе, отнюдь не сочувствуя их делу. Поэтому для Рыльева лучше, «благородней» погибнуть на дуэли, нежели на виселице. Таково же мнение и самого Бахтина. Здесь следует учитывать, что в то время, когда рассказывается эта история, Бахтин — видный сановник, а взгляд его на Рыльева должен был претерпеть эволюцию. Добавим, что на его отношение к Рылеву могло оказать влияние и недружелюбное отношение к последнему П. А. Катенина, равно как на оценке событий дуэли Чернова с Новосильцевым могло сказаться мнение светского окружения Н. И. Бахтина. Эта односторонность в оценках и недружелюбие ощущаются на всем протяжении рассказа Бахтина — Каратыгина.

Приведенный нами эпизод нигде больше, кроме названного источника, не упоминается. Оснований не доверять Бахтину — Каратыгину у нас нет. Но все-таки не мешает проверить, насколько он характерен для поведения Рыльева накануне восстания 1825 года.

Для Рыльева дуэль Чернова с Новосильцевым имела двойное значение: Чернов его родственник и одновременно товарищ по «Северному обществу». Вступаясь за него, он вступался за честь семьи. Дуэль эта имела также важное политическое значение. Именно его неоднократно подчеркивал Рылеев. Об этом говорит его объяснение Милорадовичу после дуэли, подготовка к похоронам, импровизированным штабом которых являлся квартира Рыльева.¹⁵

¹⁵ Именно эту сторону поединка выделяют и современные исследователи. См., например: Лотман Ю. М. Кто был автором стихотворения «На смерть Чернова»? — Русская литература, 1961, № 3, с. 153—159. В работе Лотмана не только раскрывается мотивация поведения Рыльева в эпизоде дуэли, но и, что особенно важно, говорится о значении новых источников к биографии Рыльева этого периода.

¹⁴ Каратыгин П. П. Дела давно минувших дней. СПб., 1888, с. 263.

Именно политическое (правственное) значение поединка выделяет он прежде всего в споре с Бахтиным на квартире Жандра. Такая «демократическая пропаганда» не противоречит основным правилам конспирации, которым все больше подчиняется декабрист накануне восстания: он секундант погибшего Чернова и обязан защищать его честь и после поединка. Добавлю, что подобный разговор мог произойти только среди людей, близких по убеждениям. Таким местом, где Рылеев мог высказываться достаточно открыто, безусловно, был дом А. А. Жандра. Друг Грибоедова и А. Одоевского Жандр привлекался даже по делу декабристов, но был оправдан. Жандр, по словам Нечкиной, принадлежал к лицам, которые «никогда не входили в тайную организацию, но тем не менее были причастны к ее идейной атмосфере, к ее настроениям».¹⁶ К тому же околодекабристскому либеральному кругу принадлежал и Н. И. Бахтин. Он коротко знаком со многими декабристами. Недавно возвратился из-за границы, где показал себя свободолюбцем. Он литератор. В печати выступает как представитель катенинского направления, представитель передовых взглядов и прогрессивных устремлений.¹⁷ Но этот либерализм не мешает его карьере. Он успешно продвигается по службе. Современники отмечали его связи с высокопоставленными чиновниками, уважение, которое питали к нему в свете, и в то же время его ядовитый характер, язвительный язык. Так, Свербеев вспоминает: «Из товарищей моих по летам и по чину замечательнее всех был Николай Иванович Бахтин своим ясным, диалектическим умом, едким остроумием и быстрыми успехами по службе. Его все боялись как самого злого насмешника, едва ли кто любил...»¹⁸ Естественно, Бахтину с его характером непопугу энтузиазм Рылеева, он может его даже раздражать. Как и многих его современников, чужд Бахтину и политический радикализм поэта-декабриста, его нетерпимость, пафос его гражданской демократической позиции. Для Рылеева же умеренный либерализм Бахтина накануне 14 декабря столь же чужд и враждебен, сколько враждебна ему правящая верхушка аристократии. Отсюда его обвинения в недостатке у Бахтина вольнолюбия и горячность в споре.

Принципиальный вопрос, по которому идет спор, — вопрос о чести. Для обоих характерно обостренное ее восприятие,

готовность отстаивать ее в любой момент. «Политическая этика декабризма, — отмечает Ю. М. Лотман, — была своеобразной, соображения личной чести в ней играли особую и очень значительную роль. Забота человека о незапятнанности его личного доброго имени воспринималась как проявление уважения к человеческой личности вообще, т. е. как свободолюбие. Не случайно декабристы не разделяли общего отрицательного отношения просветителей XVIII века (и, в частности, Радищева) к идее поединка».¹⁹ И Рылеев, и Бахтин готовы драться без размышлений.

О таком обостренном чувстве чести Рылеева говорит и его собственный поединок с князем Шаховским, происшедший в 1824 году и несколько схожий по ситуации с дуэлью Чернова. Вот что рассказывает о нем секундант Рылеева А. Бестужев в письме к неизвестному в Париж от 3 марта 1824 года: «...Рылеев десять дней назад дрался на дуэли с князем Ш., офицером финл. гвардии; кн. Ш. свел связь с побочною сестрою Рылеева, у него воспитанною, и, что всего хуже, осмелился надписывать к ней письма на имя *Рылеевой*. Сначала он было отказался, но когда Р. плюнул ему в лицо — он решился. Стрелялись без барьера. С первого выстрела Рылееву пробило (не разобрать одного слова, залито чернилами) навывлет — но он хотел драться до повалу — и поверите ли, что на трех шагах оба раза пули встречали пистолет противника, мы развели их. Теперь он не опасен, и рана его идет хорошо».²⁰ У некоторых современников такая ярость Рылеева вызвала недоумение и даже насмешку.²¹ Бестужев, напро-

¹⁹ Лотман Ю. М. Указ. соч., с. 158.

²⁰ Русская старина, 1889, т. 64, ноябрь, с. 375—376.

²¹ Так, в письме А. Е. Измайлова И. И. Дмитриеву читаем: «Отважные наши словесники не только бранятся, но и дерутся. Недавно выходил на дуэль издатель „Полярной звезды“ Рылеев, только не за стихи, а за прозу, и не с литератором, а с подпоручиком Финляндской гвардии кн. Шаховским, мальчиком лет 18 или 19, который написал более двухсот писем к побочной сестре его, зрелой девице и наскучившей своим дежеством. Бог знает, кого из них соблазнил. Кн. Шаховской не хотел было выходить на поединок; но Рылеев, с позволения сказать, плюнул ему в рыло, по правой, по другой, пинками... Друзья — свидетели розняли и убедили того и другого драться по форме. Три раза стреляли друг в друга: кн. Шаховской остался невредим, а Рылеев, как Ахилл, ранен в пяту. Бедный лежит теперь в постеле; жепя его, мать, побочная сестра и мать ее также в постеле, все больны» (Русский архив, 1871, № 6, с. 983—984).

¹⁶ Нечкина М. В. Грибоедов и декабристы. М., 1977, с. 164.

¹⁷ О том же см. в предисловии Г. В. Ермаковой-Битнер в кн.: Катенин П. А. Избр. произв., с. 11.

¹⁸ Свербеев Д. Записки, т. I. М., 1899, с. 231.

тив, хорошо понимал ее значение. Она была вызвана обостренным чувством чести у Рылеева, его ненавистью к аристократии и вспыльчивостью.²²

О такой же готовности вступить за честь друга, понимаемую как личная честь, свидетельствует история с Фондезином, о которой М. Бестужев рассказывает следующее: «Отставной флотский офицер фон-Дезин, муж премиленькой жены своей, воспитанницы Смольного монастыря и подружки одной из моих сестер, вышедшей с нею в тот же год, приревновал брата Александра и вместо того, чтобы рассчитаться с братом, наговорил матушке при выходе из церкви дерзостей. Брат вызвал его на дуэль — он отказался. Рылеев встретил его случайно на улице и, в ответ на его дерзости, исхлестал его глущую рожу кравашем, бывшим в его руке».²³

Характерно, что в своей монографии о Рылееве Н. Котляревский расценил оба эти эпизода как проявление вспыльчивого, эксцентрического нрава Рылеева.²⁴ Вероятно, как о курьезе мог рассказывать и Бахтин о своей ссоре с Рылеевым, а вслед за ним так в какой-то степени воспринять его рассказ и П. П. Каратыгин.

Но не противоречит ли этим эпизодам отказ Рылеева от поединка с Бахтиным? Повод гораздо более серьезный, а отказ от поединка ставит под сомнение и правоту Чернова, и личную храбрость Рылеева, а значит, и его честь.

²² О том же у Цейтлина в кн.: Рылеев К. Ф. Полн. собр. стихотворений. М.—Л., 1934, с. 474.

²³ Воспоминания Бестужевых. М.—Л., 1951, с. 55.

²⁴ Котляревский Н. К. Ф. Рылеев. СПб., 1908, с. 44—47.

(Конечно, можно сказать, что Рылеев здесь полагается на порядочность Бахтина). Думается, нет. Все три эпизода говорят о сознательном отношении Рылеева к своему гражданскому долгу. Только в последнем случае проявляется оно несколько отлично.

Отказываясь от поединка, декабрист подчиняется своему долгу перед обществом, служит идее. Предчувствуя события 14 декабря, он — сознательный революционер — не имеет права рисковать собой. На второй план отходят тут соображения личной чести и долга перед Черновым. Жизнь Рылеева принадлежит обществу, «делу», и он не вправе распоряжаться ею. Рискуя собой на поединке, он может загубить все дело, погибнуть бессмысленно, без пользы. Такая острота ситуации в 1824 году еще отсутствует. То, что Рылеев «бережет» себя для восстания, отлично понял Н. И. Бахтин, но ни он, ни П. П. Каратыгин не смогли, естественно, в полной мере оценить этот факт, разобраться в подлинной подоплеке событий.

Таким образом, приведенные материалы о Рылееве и Бахтине не противоречат рассказу Каратыгина, что в определенной мере служит косвенным подтверждением реальной обоснованности публикуемого нами источника к биографии К. Ф. Рылеева, не дает оснований не доверять ему. Выше уже говорилось о значении устного рассказа в творчестве П. П. Каратыгина. Можно сказать, он занимает законное место и в нашей науке. Думается, в дальнейшем исследователям стоит внимательнее отнестись к наследию П. П. Каратыгина, так как не исключена возможность, что в нем могут обнаружиться и другие не известные пока историко-литературные сведения.

К. АКСАКОВ

«ВЗГЛЯД НА РУССКУЮ ЛИТЕРАТУРУ С ПЕТРА ПЕРВОГО»

(ПУБЛИКАЦИЯ В. А. КОШЕЛЕВА)

Публикуемая статья К. С. Аксакова «Взгляд на русскую литературу с Петра Первого» была частью его неосуществленного обобщающего труда по истории новой русской литературы, задуманного в конце 1840-х годов. Упоминания об «историческом очерке литературы» находим в целом ряде его проектов и «заметок» этого времени: в программе «обновления» погодинского «Москвитянина» (1847),¹ в плане неосуществлен-

ного «Московского сборника на 1849 год» (1848)² и др.

На этапе первоначального замысла рассуждения об истории литературы еще не отделяются Аксаковым от рассмотрения ее современного состояния. В плане «Московского сборника» идея раскрывается следующим образом: «Письма литературные (история литературы, оценки замечательных произведений, современная критика)». Но уже

¹ ИРЛИ, ф. 3, оп. 7, ед. хр. 9.

² Там же, ед. хр. 12.

в «Проекта литературных занятий» (1849—1851) этот замысел расчленяется по крайней мере на три: «обозрение литературы», «литературные письма» и «очерк истории нашей литературы».³ Первый нашел яркое воплощение в известной статье «Обозрение современной литературы» (1857),⁴ писавшейся с многочисленными поправками и вариантами в течение 1850—1857 годов. Второй — в цикле «Писем о русской литературе» (из них до нас дошли четыре рукописных наброска).⁵ Третий — в ряде статей, посвященных истории русской литературы: в опубликованной уже нами речи «О Карамзине»,⁶ статье «О современном стихотворстве в нашей литературе»,⁷ представляющей собою историко-литературное введение о «стихотворном периоде» вообще, «начавшемся с Кантемира и в особенности с Ломоносова», в первой статье цикла «Писем о русской литературе» (1849—1850), в которой давалась характеристика литературы 1820—1830-х годов и пр.

Статья «Взгляд на русскую литературу с Петра Первого» (первоначальное название «О русской литературе с Петра Первого») — возникла как начальный этап работы К. Аксакова над задуманным. Первые упоминания о работе над статьей относятся к 1847 году. К этому же времени, вероятно, относятся и ее черновая редакция, оставшаяся неоконченной: характеристика «литературы с Петра Первого» обрывается на творчестве Д. И. Фонвизина. Позже, вероятно в начале 1850-х годов, Аксаков перерабатывал материал, несколько изменив и расширив основной замысел и насытив его публицистическим элементом. Но и эта переработка не была доведена до конца: вторая редакция завершается характеристической творчеством М. М. Хераскова. В 1859 году, работая над статьями «Молвы», Аксаков вновь указывает на необходимость писать «Исторические очерки русской словесности»,⁸ но и этот план, мыслившийся, по-видимому, уже как цикл больших очерков, остался неосуществленным.

Причиной этой «неоконченности» замысла явилась, по нашему мнению, неудовлетворенность им автора. Хотя в принципе оценки К. Аксаковым литературы XVIII века существенно не менялись, его уже не удовлетворяла

в 50-е годы та «конспективность», с которой они были высказаны в 1847 году, он видел некоторый схематизм своей концепции и не развил ее в известной статье «Русской Беседе». Кроме того, материал статьи наводит на мысль, что К. Аксаков, вступивший в полемику прежде всего с официальной историко-литературной концепцией, сделавший резкие выпады против «преклонения пред троном», осудивший «начала» обновленного русского общества и противопоставивший его «положительному» идеалу народной жизни, оставил работу, увидев невозможность прохождения ее через цензуру, как поступал он довольно часто.

Именно в этой статье К. Аксакова наиболее ярко проявилась историко-литературная концепция русского классического славянофильства, которая в нашей науке не исследовалась как «концепция». Славянофильские высказывания о древней и новой литературе нередко трактуются как «замечания» либо как показатель «близости» или «отдаленности» того или иного писателя-предшественника от воззрений самих славянофилов.⁹ Причинами недооценки «концептуальности» славянофильских историко-литературных исканий является, на наш взгляд, малая изученность и недостаточная систематизация их. В этом отношении менее всего повезло К. Аксакову, критика и публицистика которого доселе остались не только не изданными, но большей частью несобранными.

Литературно-критические идеи раннего славянофильства часто сводят к тому, что славянофилы в 40-е годы поддерживали платформу, характерную для литературной критики предыдущего десятилетия: есть литераторы, но нет литературы, есть талантливые произведения, но нет совокупности произведений, составляющих литературу народа, ибо «самобытное» развитие общества заменено «подражательностью». Но если бы идеи славянофильской критики этим исчерпывались, о ней вообще бы не стоило говорить, поскольку подобные мысли высказывались уже в 20-е годы декабристской критикой и в разработку идей «самобытности» применительно к литературе славянофилы не вносили ничего принципиально нового. Кроме того, литературная идеология славянофильства — это не только попытка сблизить литературу с политикой (наблюдавшаяся уже в декабристских исканиях). Даже литературно-эстетическая система В. Кюхельбекера, наиболее яркая и самобытная, целиком укладывалась в рамки общих литературных систем своего времени, в то время как возникшая десятилетием позже литература западников и славянофилов требо-

³ Там же, ед. хр. 19, лл. 2, 5.

⁴ Русская Беседа, 1857, № 1, отд. IV, с. 1—39.

⁵ ИРЛИ, ф. 3, оп. 7, ед. хр. 68, 69, 73, 78. ЦГАЛИ, ф. 10, оп. 5, ед. хр. 28.

⁶ См.: Русская литература, 1977, № 3, с. 102—110.

⁷ ИРЛИ, ф. 3, оп. 7, ед. хр. 72.

⁸ Аксаков К. С. Литературная книга «Молвы», теперь «Думы». — Там же, ед. хр. 38, л. 6.

⁹ См.: Кулешов В. И. Славянофильство и русская литература. М., 1976.

вала уже полностью оригинальных теоретических и историко-литературных концепций. Свообразие славянофильской системы, не высказанной в силу внешних причин так ярко, как система Белинского, вместе с тем имело влияние и требует самого пристального изучения.

А. С. Хомяков в известной речи «по случаю возобновления публичных заседаний Общества любителей российской словесности» (1859) выделял 4 периода литературной жизни послепетровской России: «лomonосовский» (создавший литературу, чуждую русской «органической жизни»), «екатерининский» (в котором литература приобрела общественное содержание и «гражданский пафос»), период 1800—1840-х годов, в котором литература, развивая формальные достижения, «потеряла свой общественный характер», вследствие чего обнаружилось литературное «брожение», «переходность», «духовная болезнь» литературы, создавшие в свою очередь предпосылки для нового, «истинно общественного» ее этапа.¹⁰

Эта концепция, в ее основных вариантах, была характерна для всех славянофилов. К. Аксаков в «Обзрении современной литературы» делил новую русскую литературу на два периода: литература до Карамзина — выражение мнений «сословия, преобразованного Петром», — «уверенная в себе», «отвлеченная», «двойне подражательная», и послекарамзинская литература, основанная не на «двойном», а на «прямом» подражании Западной Европе. В противовес этим периодам К. Аксаков в публикуемой ниже статье выдвигает критерии «народной» литературы, которая:

— не должна быть «литературой публики», количественно меньшей и качественно низшей стихии в сравнении со стихией «просто народа»;

— не должна быть литературой, «правительством созданной и его воспевающей»;

— не должна быть литературой, «отвлеченной» от узловых практических вопросов современности.

В соответствии с этими «отрицательными» критериями выявляется и основной пафос статьи: русская литература «с Петра Первого» не соответствует этим требованиям и «может иметь для нас интерес только как борьба личного таланта с отвлеченностью и ложью сферы».

Статья К. Аксакова создавалась параллельно со знаменитой статьей В. Белинского «Взгляд на русскую литературу 1847 года»¹¹ в тот период, когда особенно ясно обозначилась необходимость общих историко-литературных

идей, когда современное положение литературы нуждалось в аналогиях историко-литературного ряда. В этом отношении бросается в глаза прямая противоположность позиций Белинского и Аксакова. По Белинскому, Кантемир «умел остаться оригинальным, потому что был верен натуре». По Аксакову, Кантемир только представитель «подражательного направления литературы». По Белинскому, «в лице Кантемира русская поэзия обнаружила стремление к действительности». По Аксакову, это «явление вполне отвлеченно». Для него оказывается недостаточным то, что удовлетворяло Белинского. Не просто ориентировка на «натуру», но на «натуру» строго определенного порядка, строго очерченную, не «отвлеченную» и находящуюся в искомой сфере «народа» и «народности». По Белинскому, «поэзия Кантемира уже по тому одному, что она была сатирической, не могла быть риторической». По Аксакову, Кантемир — «поэт с хвалебным фимиамом перед тронem, с самоунижением перед лицом монаршим, с благоговением перед властью». Славянофильский критик утверждает единство «риторики» и «сатиры» Кантемира в русле общей «безнародности» и, следовательно, антинародности его творчества. В этом же плане искомой «отвлеченности» он выстраивает ряд писателей XVIII века (Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков, Петров, Херасков, Богданович и т. д.).

Но очень характерно и другое утверждение статьи: в докарамзинской литературе К. Аксаков находит и перспективное, и пужное течение. Это «область комедии», «обличительная сторона литературы». Русское образованное общество, «выросшее само на отвлеченном отрицании», представило «много такого, что не могло не возбудить комического чувства». Поэтому «комедия» является единственно жизнеспособной и потому только за ней критик оставляет право на «национальность». Эта идея опять же явилась отражением славянофильства вообще. Во-первых, выделяя на практике выдающиеся литературные имена, славянофилы всегда уважительно относились к Фонвизину, Грибоедову, Гоголю и именно в их «отрицательном» творчестве искали выражения «положительных» идеалов (характерно, что в 1847 году К. Аксаков одновременно со статьей о «литературе с Петра» пишет статью о «Горе от ума»)¹². Во-вторых, эта идея позже стала теоретическим обоснованием принципа свободы слова. А. Хомяков в 1859 году формулировал следующее значение «обличительной литературы»: «Она есть в одно время выражение скорбящего и негодующего самопознания общественного...

¹⁰ Хомяков А. С. Полн. собр. соч., т. III. М., 1900, с. 421—426.

¹¹ См.: Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. X. М.—Л., 1956, с. 279—359.

¹² Письмо К. Аксакова к Ю. Самарину, октябрь 1847. ЦГАЛИ, ф. 10, оп. 5, ед. хр. 33, л. 87 об.

она есть как будто публичная исповедь общества».¹³ «Обличение» как начало, присущее «всякому свободному и не вконец испорченному обществу», приветствуется Хомяковым именно потому, что русское общество, развиваясь своими особыми путями, приобрело особенный характер «обличения», ведущего к утверждению новых начал на место отрицаемых. «Все-таки проза как-то еще возможно поэзии, — пишет Хомяков А. Д. Блудовой 2-го апреля 1850 года по поводу комедии А. Н. Островского «Свои люди — сочтемся». — ... Грустное явление эта комедия, но оно имеет свою утешительную сторону. Сильная сатира, резкая комедия свидетельствуют еще о внутренней жизни, которая когда-нибудь еще может успокоиться и развиться в формах более изящных и благородных».¹⁴

В этом славянофильская историко-литературная концепция особенно ярко противопоставлялась позициям «официальной народности». С. Шевырев с возмущением писал М. Погодину 1/13 января 1863 года из Парижа по поводу новой славянофильской газеты «День»: «А что это за критик, с которым Иван Сергеевич соглашается во взглядах на древнюю и новую русскую литературу? Древняя — мумия, которую обнюхивают ученые. Новая никуда не годится, за исключением комиков и сатириков... Что ни говори, а видно, что Аксаков происходит от Темир-Аксака. Тамерланом так и пахнет».¹⁵

Но в этом же разделении «отрицательной» и «положительной» литературы проявилось и противоречие славянофильской позиции: между идеалом развития национальной литературы и «существенностью» современной литературной жизни России. Это противоречие ярко проявилось во взгляде К. Аксакова на границы пропагандируемого «отрицания»: «Наши литераторы, — замечает он в записной книжке (конец 50-х годов), — польстились изображением всей пошлости как она есть, без глубины ее значения. Очень лестно думать всякому, что попадешь в повесть, невольно вышаешься в собственных глазах; лестно всякому посмотреть в зеркало искусства».¹⁶

От признания «отрицательной» литературы, особого значения и особого места Фонвизина, Грибоедова, Гоголя, — был один шаг до признания важности натуральной школы. Но этого-то шага славянофилы не сделали и предпочли отграничить Гоголя от его последова-

телей. Построение истории русской литературы на основе общественно-исторической встало в противоречие с эстетическими устремлениями славянофилов, что и привело к путанице конкретных оценок русских писателей-современников.

Три редакции статьи К. Аксакова «Взгляд на русскую литературу с Петра Первого» хранятся в ЦГАЛИ.¹⁷ Первая редакция представляет собой черновой автограф. Вторая — беловой автограф первой половины статьи (обрывается на творчестве М. М. Хераскова). Третья — писарскую копию белого автографа с пометами и незначительными стилистическими исправлениями И. С. Аксакова. Она была подготовлена, вероятно, для включения этой статьи в собрание сочинений К. С. Аксакова, в которое, как известно, не вошли по цензурным причинам ни историко-литературные, ни литературно-критические опыты «передового бойца славянофильства». В настоящей публикации за основу берется текст второй редакции. Окончание статьи печатается по черновому автографу. В примечаниях отражены только наиболее существенные разночтения редакций и наиболее значимые варианты белого автографа.

* * *

В суждениях о русской жизни, каковы бы они ни были, трудно удержаться, чтобы не натолкнуться на Петра Великого и в то же время, разумеется, на древнюю Русь. Это происходит не оттого, что теперь, что и понятно, при желании¹⁸ собственного сознания, все беспрестанно говорят о Петре и древней Руси, а оттого, что это вопрос сам по себе неизбежный и существенный, что в нем лежит загадка нашей жизни, оттого, что это не только добрая воля писателей, употребляемая справедливо потребностью настоящей минуты, но оттого, что в самом деле нигде и ни в чем нельзя обойти его. Другими словами, это не только вопрос дня, современный, но существенно важный для всех времен. Таков смысл Петровского переворота. Переворот Петра значительнее, чем междоусобия уделов, татарское иго или польское разорение 1612 года, уже и потому, что мы чувствуем его до сих пор. Современность бесспорно придает ему новую важность и силу. Переворот Петра, борьба вследствие его, конечно, не кончились. Нерешенный вопрос действует в жизни и стремится к решению. Под условием его все мы и вся наша русская жизнь.

Русская литература, думали прежде, начинается с Петра. Это мнение, под-

¹³ Хомяков А. С. Полн. собр. соч., т. III, с. 414.

¹⁴ ЦГАЛИ, ф. 72, оп. 1, ед. хр. 20, л. 6 об.

¹⁵ Там же, ф. 373, оп. 1, ед. хр. 366.

¹⁶ Там же, ф. 10, оп. 4, ед. хр. 3, л. 4 об.

¹⁷ Там же, оп. 5, ед. хр. 14.

¹⁸ *Вариант:* в ходу

держиваемое незнанием, устарелое, но еще и теперь встречающееся, есть похвальное слово царствующему преобразователю, со времени которого и началась, собственно, возможность таких похвальных слов. Но мнение науки не должно быть похвальным словом; она смотрит ясно, не смущаясь земным величием.

Вопрос: когда началась у нас литература? — решается ответом на другой вопрос: что понимать под словом литература? Если разумеет собрание драм, романов, элегий, эклог, идиллий, сонетов и т. д., то, хотя и с натяжкой, можно бы согласиться, что вся эта вереница стихотворений и прозаических сочинений, весь этот бумажный хлам, которым мы довольны богаты, конечно, начался с Петра. Если сказать, что литература есть совокупность произведений изящных, поэтических не только по одной форме, но и по внутреннему содержанию (определение верное литературы собственно), то вышеприведенное мнение будет уже несправедливо очевидно, хотя здесь, однако же, может возникнуть спор, понимать ли песни уже как явление литературы или нет и т. д. Но как скоро вы принимаете литературу как выражение жизни народной в письме и слове, определение, только раздвигающее ее границы, определение, признаваемое и отрицателями литературы до Петра, — то отвергать литературу до Петра становится решительно несообразностью, даже нелепостью.

Народная жизнь до Петра выражалась и в письме, и в слове. Ее выражение было по преимуществу духовное. Начало веры, основное начало русской жизни, до самого Петра Великого почти одно двигало слово устное и письменное. С переворотом Петра начало это не исчезло; оно всегда и навсегда остается краеугольным камнем жизни русской. Но оно удалилось от жизни общества, которое со времени Петра отделилось от народа, которое сбросило платье и основы жизни предков и подчинило свою жизнь во всех отношениях светским условиям западной моды. Удалилось оно от нашего так называемого образованного или, лучше, только образованного общества, но хранится неотъемлемо в простом народе, — условие тишины и спокойствия в государстве.

Мы должны сделать две оговорки: в наше время царствует такое недоразумение, добросовестное или недобросовестное, что эти оговорки необходимы, да едва ли еще они помогут. Первое. Говоря о том, что вера оставила жизнь нашего образованного общества, я не говорю о частных лицах, составляющих исключение, но жизнь самого общества, сам образ его жизни лишен присутствия веры. Потом, второе. Да не подумают, чтобы наука и просвещение были в моих глазах чем-то чуждым рус-

скому народу: ничуть не бывало. *Ученые свет, а не ученые тьма.* Но надобно, чтобы наука, чтобы просвещение приняли свой самобытный характер, чтобы, стремясь к общечеловеческому, они выходили из народа. Не надобно, чтобы обезьяна, со всем ее мастерством, была высшим идеалом, предметом поклонения, законодательницей нашего общества, как еще продолжается до сих пор. Мы должны обратиться к народу; которого мы не знаем. Самобытность, народность — вот первое условие всякой жизни, всякого успеха. Как скоро народ самобытен, всякое знание его, наука его полезна и приносит плод не ему одному, а всему человечеству. Как скоро он не самобытен, к чему ему знание, просвещение? Всякое знание его бессильно, подражательно и не стоит гроша; он должен быть обезьяною в человечестве — участь незавидная. Мы являем тому пример. Долго мы усердно, слепо, верно повторяли все мысли и даже чувства Европы задним числом и всегда, разумеется, оставались позади, потому что шли путем не народным, потому что забыли нашу народность и до сих пор хотели обойтись без нее, не признавали ее прав. Надо знать простую истину: *кто за кем идет, тот с тем не сравнивается.* Долго не народ наш, но наше образованное общество шло путем обезьяны. Но пусть это будет только временный путь! Для нас возможно оставление недостойного нас образа. Как скоро пробудилось сознание, уже возможно возрождение; а простой народ, сохранившийся в своей замкнутой самобытности до настоящей светлой минуты сознания в потребности народной жизни, не увлекшийся грешками и ловкими штуками обезьяны общества,¹⁹ есть верное ручательство, что народность, самобытность для русской земли возможна.

Переворот Петра, о котором и случилось нам говорить,²⁰ о котором и еще могли бы сказать многое и о котором говорить в этой статье считаю неуместным, — переворот Петра готовился и прежде. Но Петр решительно проявил, что собиралось выразиться, и вместо отрицательного придал положительный характер своему делу. Здесь-то явилось это напряженное, насильственное, запечатленное односторонностью дело, откуда-то явился *переворот*, а не переход. Итак, переворот Петра, несмотря на предварительные причины, принадлежит вполне, с добром и злом, Петру (во всяком случае, его времени, его эпохе, которую так выразила история в лице

¹⁹ На полях вставка: владычество обезьяны в нашем обществе оканчивается

²⁰ К. Аксаков имеет в виду свою магистерскую диссертацию «Ломоносов в истории русской литературы и русского языка» (М., 1846).

Петра). Переворот Петра выразился и в литературе, верном зеркале народной жизни. На нее-то обратим свое внимание.

Совершался переход в новую односторонность, наступала страшная, небывалая отвлеченность. Следствие принималось без причины, результат, результат жизни, без вывода. Побужденный ложным во многих отношениях состоянием России, ложным всего более относительно духа и существа ее самой, не поискав в ней самой исцеления от зла, Петр круто перегнул в противоположную сторону. Старые русские формы, привязанность к ним он не уничтожил в их ошибочности, но заменил их новыми, только чуждыми формами и новою, еще сильнейшею привязанностию к ним. Если был какой-нибудь формализм в России перед Петром, то он утонул постоянно близостью, если не связью, с национальной жизнью; это была такая шелуха, которая образовалась на родном дереве и сама, внутренним только ростом и жизнью этого дерева, могла отвалиться. Старый национальный формализм заменен был новым, европейским формализмом, чуждым, чистым формализмом, формализмом по преимуществу, ибо в нем не было и национальной связи, — отвлеченным, страшным и развившим до исполинских размеров свое владычество. На нас, говорят, лежали цепи исключительной национальности — но разве Петр снял их? Он только переменял цепи на цепи; цепи своей исключительной национальности он переменял на цепи чужеземной исключительной национальности, национальности европейской, цепи, следовательно, тягчайшие. Возьмем один пример: одежду. Она была исключительна, говорят (хотя это не совсем справедливо), но она не вытесняла одежды чуждой, но она образовалась в России, не выгнав из нее, насильственно никакой прежней одежды. Против этой исключительности являлась одежда европейская — и каким образом? Как самая исключительная, со всеми средствами и мерами принуждения, от денежной пени до казни. Где же более исключительности и где она тяжелее? Это ли значит освободиться от тесноты национальности, когда какая бы то ни было национальность — предмет такого гонения? Освободиться от национальности в том, в чем она может быть неправа, значит только признать всякую национальность, права ее. Петр же и его переворот не вышел из пределов национальности, как часто легкомысленно повторяют. Петр освободился от национальности, но только русской, покорившись другой национальности, европейской, и во имя последней, чуждой, стал гнать первую, свою. Такая неправда не могла не иметь вредных следствий: человеческое явилось к нам в образе чуждой, безжалост-

ной и теснящей национальности; понятно после этого противодействие многих умов и слова Петру Кикина: «Ты говоришь, государь, что я умен; оттого я тебя не люблю. Ум любит простор, а от тебя ему тесно».²¹ И точно, добро переворота потерпело от зла, от тесноты его, от односторонности.²² Это, как мы сказали, не могло не иметь следствий. Нашему времени предстоит поправить или, по крайней мере, поправить ошибку Петра. Но на все это смотрим мы как на искушение нашей Руси, на испытание не без причины, на новую борьбу, долженствующую укрепить ее силы, из которой выйдет она победительницею, еще могущественнее и краше.

Обратимся к предмету. Переворот был крут и решителен, но не все уступило преобразованию — и Русь разорвалась надвое. Явилось разделение на публику (новообразованное общество) и народ. Земля и народ (простой) удалились в молчание, сберегая свою жизнь до лучшего времени; арена осталась пуста; на ней появилось новообразованное общество. Отвлеченная деятельность закипела; новое слово покорно залепетало все вокабулы и диалоги, и все уроки Европы. И в этом-то отвлеченном движении возникла у нас литература новая, которую по преимуществу называют литературою. Литература с Петра есть литература публики, а не народа, литература отвлеченной стороны народа, литература дворянская, чиновничья всех четырнадцати рангов, правительственная, правительством созданная и его воспевающая, литература безбородого класса. Народу до нее нет никакого дела. Что могло быть в литературе, оторванной от народа? Но она останется для нас интересно именно по своему отвлеченному характеру, по своей отвлеченной сфере и по тем усилиям, которые должен был делать личный талант писателей, чтобы не пасть под бременем пустоты и богатым изобилием блестящей мишуры, великолепной лжи, вечных ходуль, натянутых фраз, обезьянства и накинутах на себя разных претензий, восторгов и похвал. Она и грустно, и радостно любопытна для нас по движениям русской души, пробуж-

²¹ Личность известного деятеля петровской эпохи А. В. Кикина была очень привлекательной для славянофилов, а его ответ Петру I неоднократно цитировался. А. С. Хомяков в статье «Аристотель и всемирная выставка» (1851) характеризовал этот ответ как «исполненный умственной силы и трагического значения» (Хомяков в А. С. Полн. собр. соч., т. I. М., 1911, с. 180). В 1845 году Д. А. Валуев и П. В. Киреевский поместили документы рода Кикиных в «Сибирском сборнике» (М., 1845).

²² На полях вставка: переворот был совершен в неправде

давшей смутно и чувствовавшей себя нехорошо в этой отвлеченной, холодной сфере, — одна, без народа. Но эти указанные отношения, эти явления — это все исторические судьбы нашей жизни, но прошедшие, но идущие и теперь пред нашими глазами, не окончившиеся, но продолжающие свое действие. Наше дело вникнуть в них, представить их в настоящем свете, как мы понимаем; а теперь именно, кажется, да будут позволены нам эти слова, блеснул свет настоящий.

Итак, выведем положения из сказанного нами.

Петр не освобождал от исключительной национальности и не вносил общечеловеческого в народность русскую. Петр переменял насильственно одну безусловную национальность, русскую, на другую, европейскую, — следовательно, он переменял только цепи на цепи тяжчайшие. Не все последовали, ему уступила только одна сторона. Земля разделилась на публику и народ. Мнение свое о публике мы сказали.

На рубеже нашей литературы первый в хронологическом порядке стоит Кантемир, сатирик, как и следует быть, стоящий одной стороною еще во временах виршей Сильвестра Медведева, — другую принадлежащий весь Петру.²³ Иностранец по происхождению, холодный к России, он, в силу подражательного направления литературы, делается русским писателем. Слово под рукою, мысли набраны, стихи пишутся в других землях — давай и мы писать тоже, причины достаточные — и вот является русской писатель. Где потребность жизни, вызвавшая эти строки? Напрасно станем искать ее. Явление вполне отвлеченно и подражательно, откуда взялось оно? Увы! Это первый слугитель обезьяны, которой в жертву предалось

²³ В черновом варианте: На рубеже нашей литературы (мы определили) уже ее характер отвлеченности) стоит, как и следует быть, сатирический) Гений, стоящий одною ногою еще в давнем времени виршей Сильвестра) Медведева, другою принадлежащий весь Петру. Кантемир, иностранец, насмешник, не понимает) народа. Он даже не принадлежит собственно) к русской литературе, с другой стороны, своими набросками) и переводами), не выражающими) жизни, он весь отвлеченное лицо, совпадающее) с отвлеченною сферою); он делится с отвлеченною сферою литературы. Самое явление Кантемира было явлением отвлеченным, несмотря на то, что по положению его как критика он мог бы еще иметь прямое дело с современностью. Нет, гнев и негодование, заимствованные им, не были даже направлены на современность и только отчасти занимают место в его сатирах некоторые выходы на русскую жизнь.

преобразованное общество. Между тем, Кантемир, при личном, хотя и не большом, таланте, при уме остром и колком, мог бы, кажется, иметь живое значение. Он сатирик: в качестве отрицания мог бы иметь дело с современностью. И ничего этого нет, потому что явление вполне отвлеченно, потому что сфера, к которой принадлежал Кантемир, не боролась уже, а уже спокойно отделилась от народа, замкнувшись в свою гордую, смешную, бесстыдную, бессовестную отвлеченность. Публика скоро забыла про народ. Он доставлял только публике доход материальный, допускавший ей возможность жить эгоистическою отвлеченною жизнью, дававший публике возможность еще более презирать работающие на нее руки, гнушаться языком своим, своею странюю. Барин, живущий в Париже и мотающий без стыда и совести на личные потехи плод тяжких трудов нескольких тысяч своих крестьян, мотающий с чувством полного к ним презрения (или с полным их игнорированием), как будто вся цель их — его эгоистическое благо, — вот современную пример положения, в которое стала вся Россия в двух своих сторонах: в оторванном от народа преобразованном обществе, публике — одна, и в народе простом — другая. Говорить здесь об этом более не место, не место сравнивать пустоту публики с глубоким содержанием народа, — обратимся к литературе. Эта, как сказал я, уже спокойная самодовольная оторванность от народа и полное забвение про народ, эта эгоистическая отвлеченность определили характер литературы — и таково первое лицо ее, по порядку, Кантемир. Он, как сказали мы, несмотря на свое сатирическое направление, не имеет даже и дела с современностью. Гнев и негодование, заимствованные им, не туда направлены; изредка только встречаются в его стихах некоторые выходы на русскую жизнь, которая иногда подверглась ему для сравнений. Но Кантемир, сверх общей отвлеченности сферы, имеет еще свою личную. Он человек заезжий, случайный в русской литературе; в силу отвлеченности ее мог он найти в ней место. И поэтому в ней самой он имеет не положительное, а отрицательное значение. Кроме только сатиры он отчасти переводил, отчасти писал оды, послания, эпиграммы. Скажем об нем в заключение несколько слов. Ум замечательный и твердый, но резкий и холодный, является во всех его сочинениях. Иногда попадает счастливый оборот; но как будто само слово становилось так: еще недавно оторванное от народа, оно имело еще характер народный, которому должен был повиноваться и сам писатель. Так что эти счастливые обороты как бы заслуга самого слова народного), а не писателя. Сверх всего этого, в Кантемире решительная отвле-

ченность и самой сферы, и своя собственная, как сказали мы выше.

Он написал еще посвящение императрице Елисавете.²⁴ Посвящение замечательное. Здесь мы уже видим положение поэта из среды нового общества, обратившегося спиной к народу, мы видим, пред чем преклоняет он колена и повергается во прах, что предмет его вдохновенных песнопений. Конечно, власть державная, освободившая его от тяжести народной, от всей огромной важности этого союза и давшая полный простор его эгоистическим стремлениям, власть, которая с Петра только явилась в своем торжестве. Здесь, в этом посвящении, уже определен характер похвалы, проникающий нашу литературу с начала до конца, определился поэт с хвалебным фимиамом пред троном, с самоуничтожением перед лицом монаршим, с благоговением пред безграничною властью. Прочтите посвящение, которое очень замечательно: оно разом вводит нас в новую, *небывалую* литературу. Тут, конечно, уже непременно является Феб, как раз поспешивший к первому русскому писателю. Мы, впрочем, так привыкли к такому роду посвящений; постараемся откинуть полуторастолетную привычку, обратившуюся у нас в потребность; надо взглянуть свежими, бодрими глазами: вспомним, что это было в первый раз, внове, что это было только начало последующего и что прежде этого не бывало.

За этим деятелем выдвигается новый: Тредьяковский. В этой отвлеченной сфере является новое лицо — неутомимая бездарность. Она трудится день и ночь, но труд ее сводится к чисто механическому движению пером. Язык, принявший на себя целое нашествие иностранных слов, которые поселились в нем как завоеватели в завоеванной земле, — язык трещит под пером такого человека. Толки о правописании, об *i*, *и* и *v* занимают русского писателя. Между тем, новообразованная Русь начала новую историю, управляемую маньем державной руки. Русский народ, по природе своей великий, был устремлен на материальную военную силу, и солдат русской явился чудным материалом для военного могущества, оружием страшным. Благодаря его личной крепости правительство делало чудеса. Много было блестящих завоеваний. Правда, что это есть история собственно преобразованной России: народ участвовал в ней деньгами и рекрутами. Какое поле для верноподданнических восторгов поэта! Тредьяковский не остался безгласен. Он воспел покорение Гданьска, он воспел Анну. Ода посвящена

Бирону. Итак, панегирическое начало проявилось вполне.

Литература с Петра может иметь для нас интерес, иметь значение только как *борьба личного таланта писателя с отвлеченностью и ложью сферы, с отвлеченностью и ложью положения и подлостью*. Ни один талант не ушел от этой лжи положения: всякий носит на себе следы ее, иногда только сквозь нее пробиваясь. И эта-то борьба и составляет интерес и смысл нашей литературы с Петра. Сверх того, неотъемлемую принадлежность нашей литературы с Кантемира до Гоголя включительно составляет *панегирик*. Мы сказали, что собственно с Петра начинается возможность похвальных слов: это видим мы. Как скоро появилась наша литература, так появились и похвальные слова, появился этот *панегирик*, сильно возобладавший нашу литературу. В каждом человеке есть благородное стремление пожертвовать своим для *общего*. В личности есть благородное стремление уничтожиться, отречься от самой себя для *всех*, для общего, для народа. С Петра Великого народ был отодвинут от нашего общества, ставшего на поприще всякой деятельности, — и личность в нем, следуя своему стремлению самоотречения, отрелась от себя только уже не в пользу народа, а в пользу другой личности, зато одной и единственной. Мало того, она принесла в своих восторгах в жертву ей и народ самый; мы видели тому недавно пример в знаменитой повести князя Одоевского²⁵ и продолжаем видеть также в непрерывных похвалах Петру Великому.

Продолжать ли нам быть обезьянами или быть, наконец, людьми? Таков вопрос. А разница есть: посмотрите, как принимает обезьяна и как принимает человек. Сознание себя обезьянами есть уже право на человека, сознание своей подражательности есть первый шаг к самостоятельности.

Но ни в Кантемире, ни в Тредьяковском — один иностранец, другой бездарный лстец — не слышать еще русской души в добровольном ее изгнаничестве из отечества или, лучше, из земли, из народа. Она должна была явиться в первый раз в человеке, по преимуществу принадлежащем народу, — в крестьянине; добровольное изгнание должно было совершиться в полном смысле, даже и внешним образом, добросовестно, с убеждением. Архангельский рыбак первый является благородным отвлеченным деятелем нашей литературы — пер-

²⁴ Имеется в виду «Словоприношение к императрице Елисавете Первой» А. Кантемира (1740).

²⁵ Имеется в виду повесть В. Ф. Одоевского «Сиротинка», критике которой посвящена статья К. С. Аксакова «Вчера и сегодня. Литературный сборник, составленный гр. В. А. Соллогубом, изданный А. Смирдиным» (Московский литературный и ученый сборник на 1847 год. М., 1847. Отдел критики, с. 1—14).

вый, уступивший влечению науки и пожертвовавший для нее многим, оставивший для нее русскую землю, чтобы перейти в Российское государство; но он уносит с собой свои воспоминания. Он уносит блеск северных сияний, Белое море, покрытое льдами, широту и бесконечность пространства и свое первоначальное изучение — церковно-славянские книги. Он уносит с собой и вечно кипящее и глубокое стремление к действительности, к науке действительной, а не отвлеченной. С такими задатками он, стало быть, идет на вечную борьбу — и точно; борьба бесконечная его встречает. Таков наш Ломоносов. Его надежды, его стремления, его требования не оправдались. Он прямо попал из своей простой, органической, но действительной жизни в ту отвлеченную сферу, в которую стало русское новобранное общество и русская литература, и, хотя поддавшись ей одной стороной, он постоянно боролся с нею. *Ломоносов был человек, постоянно чувствовавший отвлеченность русской просвещенной жизни.* Кто может упрекнуть его в нелюбви к науке? в невежестве? в неуважении к иноземному просвещению? Никто. А между тем посмотрите на его борьбу с немцами и поймите ее глубокий смысл. Он видел, что в силу отвлеченности²⁶ от народа, в силу обезьянства, в силу принижения чуждого без суда и оценки немцы становятся русскими учеными, загораживая дорогу русским; он видел, что они призваны объяснять нам нашу историю, им чуждую совершенно. Он видел, что все это возможно, что все это совершается, — в силу чего же? В силу, следовательно, характера и духа самого времени, самого отвлеченного направления, самого переворота новой эпохи, все это допускавшего в русской земле. Итак, вот оно, русское просвещение! Вот к чему привел Петр! Ломоносов это все видел; не так понимал он преобразование Петра Великого. Вот его слова: «Дайте свободно возрастать насаждению Петра Великого. Если не прекратите, великая буря восстанет».²⁷

Увы, он не знал, что первый толчок на пути исторических событий развивается в огромные последствия, в огромные размеры, что история вступает в права свои и долго несет одиножды порученное ей бремя, пока не совершит всего круга, пока не истощит всей его тяжести; что нельзя легко отделаться от совершенной однажды ошибки, а надобно выпить всю ее чашу, истощить все последствия. Он не знал, что

²⁶ *Варианты:* отдаленности, отчужденности, оторванности.

²⁷ Неточная цитата из речи М. В. Ломоносова «Слово похвальное блаженным памяти государю императору Петру Великому, говоренное апреля 26 дня 1755 года».

ум и воля преждевременно понимающего и предусматривающего человека (каков он и был) бессильны против хода вещей, что он может только благородно стать против предрассудков, может завязать борьбу, может начать дело, подвинуть будущую эпоху, но что победа не его удел, тем более что он и сам, без его ведома, заражен своею эпохою, против которой борется, и не может он все понять и прямо сказать, чего надо; он может только бороться и кидать мысли. Все это определило характер Ломоносова в деятельности русского просвещения, характер борьбы, не понимаемой современниками; и борьбы без победы, но не без следствия. Его пылкой, неукротимый, независимый, упорный дух придавал особенный характер этой борьбе. С другой стороны, его собственная деятельность была неутомима и многостороння. Он не останавливался на одной борьбе, на одном отрицании; он стремился к положительному; отрицая с одной стороны, он как бы показывал с другой чего надо по его понятию и огромными разнообразными трудами оправдывал свою непримиримую вражду к немецкой партии в русской науке.

По крайней мере здесь, с этой стороны его деятельности, встречаем мы на каждом шагу полную преданность науке, неутомимость гениального труда, бескорыстную и пылкую, всю жизнь проникающую любовь к просвещению. И могло ли быть иначе? Архангельский рыбак, он увлекся не фальшивым блеском российского²⁸ европензма (он и не знал его), а истинною потребностью знания, которая совпала с переворотом; и деятельность Ломоносова, будучи действительна в своих требованиях и попав в отвлеченную сферу, стала в страшную постоянную борьбу с нею, по крайней мере, с самыми яркими, посылыми ее сторонами, но, разумеется, отвлеченная и сама уже по сфере своей, в которую стала и в которой боролась, — по своему месту. Деятельность его была многосторонняя: она была и ученая, и поэтическая, и собственно литературная. Поэзия — где было найти ее, когда все было пусто и уединенно кругом нового русского общества для взгляда человека постороннего и свежего, на самом деле, но не для него самого. Оно было довольно, как дитя. Ведь народная жизнь тяжела, ведь она налагает права свои общего дела, общего труда; и тут вдруг от всего от этого освобождается человек или избранное общество людей, да сверх того даются и даровые средства, почерпнутые из отодвинутого подальше народа. Чего же лучше? Ведь приятно жить, не трудясь, на счет других. Какое счастье, поскорее и язык долой, который еще соединяет нас с презираемым на-

²⁸ *Вариант:* петровского

родом. И вот, не чувствуя уединения и пустынной тишины земской, новобранное общество запрыгало, залепетало, запело, закричало на разные голоса; нескладный писк и крик заменил некогда раздававшийся величавый голос пародный. Как тщательно стирало это общество, эти жалкие дети, всякую последнюю черту русского человека. Презирать русский народ, стыдиться имени русского и русского языка — вот был девиз новобранного общества, безобразного уroda русской земли. И все это не выдумка, не преувеличение! Мы еще и теперь встречаем остатки такого направления, и по этим хвостам, даже без особых сведений, можем судить о целом явлении. И теперь еще вы можете встретить русского, не знающего по-русски, русского с презрением к народу: вы содрогаетесь... Знайте: это образчик целой эпохи российского образованного общества, это запоздалый в настоящем образ прежнего поколения.

Итак, после Петра все столпилось около железной решетки окна в Европу (классическое название знаменитого столько в русской истории г. Санкт-Петербурга), слушая, что долетает оттуда, из Запада; но у тех была своя деятельность, кипела своя работа: подрывались старые здания, готовились материалы для новых. Запад не умел, не хотел, не должен быть, да и не мог поделиться с нами своей жизнью, своею историею; ее продолжал он сам и по-своему, без вмешательства посторонних и без подражания чуждым. Он кинул своим адмиротерам разных безделушек, показал им, как детям, разные милые штучки, отправил к ним парикмахеров, парфюмеров и барабанщиков в гувернеры и утешил наше общество как нельзя более — чего же еще? Сколько прав презирать русский простой народ. Один французский кафтан чего стоит! И новообразованное общество пело, кричало, прыгало, особенно около любимого своего места, окошка в Европу, заглядывая туда из всех сил, и очень довольное, если узнает, что галстух надо повязывать новым манером, или голову держать иначе, или же, что выше (и что еще унизительнее), какие мысли теперь в моде и от чего следует приходиться в восторг. Как видите, дела много (когда же и нет его обезьяне?), много важных забот, много суетливого движения, много шуму и крику внутри самого общества, — а земля молчала, не слышать было ее голоса; народ удалился со сцены²⁹ и пустынно все было в русской земле. Где же было найти поэзию, когда в современную Ломоносову эпоху не было жизни народной, не встречал ее он? Где было найти ее человеку, ставшему и сам^ому в отвлеченное отношение к народу и в то же время

носящему в груди своей и поэзию, и потребность действительности, и, следовательно, русское чувство? Оставалось ему только заключиться в языке, этом образе народа, по существу своему всем доступном, в нем радоваться русской силе и красоте, в нем находить очаровательные звуки, поэтические образы. Да еще бесконечное пространство с исполинскими реками, полями, лесами и горами, место великого народа, могло поражать невольным каким-то намеком величия взгляд хотя отвлеченного, но любящего, искреннего и жаждущего жизни человека. Эти два элемента (язык как поэтическое выражение и пространство как намек о народе) образовали поэзию Ломоносова. Сюда можно присоединить еще один: это его стремление к науке, к знанию, которого не мог он осуществить так, как бы хотел, в России. Этот элемент, взгляд ученого, является у него всюду и, несмотря на свои ученые подробности, чрезвычайно поэтическим. Вот содержание поэзии Ломоносова, поэзии, не слышавшей народа и не услышанной им, поэзии отвлеченной сферы, в которой крестьянин Ломоносов (важное обстоятельство) был первым искренним, великим, благородным, ищущим действительности и выхода из отвлеченности деятелем.

С другой стороны, мы сказали, что Ломоносов был в отвлеченной сфере и уже отвлеченным по этому самому; он даже (как сказали мы) был заражен отвлеченностью своей эпохи и платил ей дань. Теперь эта сторона отвлеченности лежала и в его поэзии и даже в его воззрении вообще (конечно, не в стремлении). Российское государство заслоняло перед ним русскую землю, которую он смутно чувствовал, созерцающая в языке, в пространстве, к которой он темно стремился. И конечно, это производило отвлеченность его поэзии. Отвлеченность эта давала натянутость выражений, превосходящую всякую меру. Он писал, как его предшественники и современники, похвальные оды событиям военным, разным победам, одним словом, — солдатской славе, подвигам, эпохе; и так же, как они, повергались в прах перед троном (необходимая принадлежность всякого русского писателя со времени Петра до сего времени). Здесь-то являются натянутые до педантичности выражения, здесь-то, разумеется, являются похвалы на ходулих величайших, здесь все не просто, все напыщенно и надуту до невозможности. Здесь-то являются вместо русских людей какие-то россы с переменною рифмою «колоссы». Этот оригинальный россиянин не похож на русского человека. Росс непременно рыкает, извергает пламя и т. п. Все герои Рима и Греции приводятся сюда для сравнения, и оказывается, что все это — россы. Отвлеченность все допускает. Нужды нет, что хотя русской может быть и выше

²⁹ Вариант: с попрizza

других народов, но он никак не грек и не римлянин, у которых есть свое, им свойственное. Нужды нет; для отвлеченности все возможно, и нет никому пощады. Говорится ли о Российской армии, о Российском флоте — Марс и Нептун непременно здесь же, и оба в большом страхе. Вы встретите и предлагающее *росской, российской, но русской* — никогда; русской — это слово низкое. Может быть, верное чутье поэта поняло, что перед ним не русские люди, а россияне. Похвалы Ломоносова современным венценосцам переходят также всякую меру. Венценосцы менялись, а поэт хвалить не уставал; восторг его безмерный был всегда готов. Неумеренный восторг к Петру доходит у Ломоносова до неприличной крайности.

Надобно, впрочем, прибавить замечание, что Ломоносов, желая сделать сравнение для похвалы, увлекается им и представляет такой изысканный, такой полный образ, после которого предмет, для которого он приведен, становится бесцветным, и видно, что сравнение — главное. Часто сравнение нейдет к предмету, приведено натянуто, и вы изумляетесь, узнав причину сравнения, которым вы увлеклись прекрасным, изящным и полным образом.³⁰

Приятность и легкость быть литератором взманили многих. Отвлеченная сфера не оставалась пуста; отвлеченность принесла отвлеченные плоды; целое отвлеченное поколение литераторов многочисленно выдвинулось на сцену. Теперь уже разбегаются глаза: всякой из них стоит непременно в позитуре, всякой из них непременно проревет оду. Но, конечно, везде, какое бы ни было направление, есть более или менее замечательные, если не талантливые лица. Подле живого, искреннего, сильного образа Ломоносова стоит противник его, невыносимейший для него человек, Сумароков. Сумароков прежде всего преисполнен сознанием собственного достоинства; человек, без сомнения, не глупый, не вовсе бесталантный — ни стремления, ни деятельности, ни желания выйти из отвлеченности, ни жара постоянного единого труда — ничего этого в нем нет. Прежде всего, это человек, довольный собою: что же прикажете ему делать, о чем хлопотать? Он недоволен, если его затронут, ему не отдадут справедли-

вости, а когда все признают его гением — чего же больше? Литераторы, как певцы, как особого рода придворные, какими все они стали с самого начала литературы, вновь очень уважались и покровительствовались властью. И как сказал один из современников наших:

...литераторы
И по службе в люди шли,
Все министры да сенаторы.

Сумароков был плодотворнее всех своих предшественников. Он был чрезвычайно разнообразен, в отношении к формам только, — и поэтому имел большой ход и большую важность во мнении современников. В то время достаточно было собственного высокого мнения о себе, чтобы произвести впечатление на умы. И в наше время наглость брала и берет иногда верх, но уже это далеко не то. Не встречаете вы у него живого, сильного и серьезного стиха Ломоносова, не встречаете вы какой-нибудь основы поэзии, какой-нибудь любимой мысли, стремления и, следовательно, борьбы. Нет, Сумароков был человек *довольный*, и ни мыслию, ни талантом — он был от него избавлен, — талантом по существу своему жаждущим деятельности, не нарушал отвлеченной сферы. Он вполне ей принадлежал. Литератор вполне отвлеченный, ему было там хорошо — и отвлеченная сфера любила его: любили его при дворе, любили в обществе.³¹ Сверх того, разнообразие или, лучше, разнородность его многочисленных произведений приобретала ему уважение в публике. А в самом деле, чего не писал он? И проза, и стихи, и трагедии, и комедии, и оды, и басни, и экологии, и идиллии. Здесь-то, ни сознанием, ни талантом, неумеренная отвлеченность является во всей своей неправде и паготе, во всей лжи и бездушной бессмысленности. Почему бы то ни было, Ломоносов не коснулся русской истории в своих трагедиях, в которых есть такие чудные стихи, с которыми можно сравнить только стихи Пушкина, такие поэтические места, которыми мог бы гордиться только величайший поэт. Сумароков не пощадил русской истории;³² до всего добралась отвлеченность.

Мало этого, народ, что тебя старались искажать в действительности, мы искажим тебя и на бумаге, так что никто тебя не узнает, наклепаем на тебя небывальщину и выгоним из ума твоего величавый образ надолго, по крайней мере из ума публики, если она сколько-нибудь его помнит. На римские, на греческие, на французские, на какие угодно ходоли поставим мы тебя, но только не на твои ноги! Вот грозное намерение литераторов, совпавшее, со-

³⁰ Такой тип сравнений для К. Аксакова — характерный показатель «полноты создания» писателя. Ср. в его брошюре «Несколько слов о поэме Гоголя: „Похождения Чичикова или Мертвые души“» (1842): «Сравнивая, Гоголь совершенно передается предмету, с которым сравнивает, оставляя на время тот, который навел его на сравнение» (Венгеров С. А. Собр. соч., т. III. Петербургской боец славянофильства Константина Аксакова. СПб., 1912, с. 225).

³¹ Вариант: в публике

³² В черновой рукописи далее: как не пощадил он русской песни.

единенное с таким же действием Петра, — и такой беспощадно отвлеченный литератор есть Сумароков. Теперь, когда пробудилось чувство народного сознания, странно, невероятно и смешно читать, как декламируют Синав, Трувор, Рюрик. Неужто было это время? Свежо предание, а верится с трудом. Здесь-то россы так уж россы! уж нет в нем ничего русского, ничего живого: одним словом, из рук вон россы. Таковы трагедии Сумарокова. Его комедии ничего решительно в себе не имеют, оды режут, эклоги воют, идиллии пищат, басни каргают — концерт такой, что и вообразить трудно! Все ему удивлялось: хорош писатель, хороша и публика. Сумароков переводил еще с французского произведения литературы, стоявшие на ходулях: каково же было это перенесение еще на российские ходули. Но вообще везде, всюду — совершенная отвлеченность и бездарность. Повторяем: Сумароков был писатель, не беспокойный талант, вполне *довольный*, вполне *отвлеченный* и любимый своей *отвлеченной* публикой, которой давал формальное право и удовольствие называть себя Расином, Вольтером и пр. Остроумие было одно из притязаний Сумарокова.

Но вот выступает новое лицо на величавых ходулях: Херасков. Прочтем оглавление его сочинений: оно само показывает всю неестественность писателя. Особенно чем сделался он известен — это своими поэмами «Россиядой» и «Владимиром», но первой по преимуществу.³³ Тогда писатели и стихотворцы в пятянутой сфере своего величия смотрели друг на друга свысока, величали друг друга поэтами, певцами и никого и ничего не выдали они вокруг себя, что бы могло дать им заметить другое. Впрочем, они и судили некоторых из своих собратий, они произносили им с сожалением приговор, повергаясь в то же перед другими, которые едва ли были их лучше. Так, Тредьяковский возбуждал во всех улыбку сожаления: «Труженник», — говорили об нем, но восхищались не только Херасковым, но и Петровым. О Хераскове говорили: «Певец „Россияды“». А в самом деле, «Россияду» трудно было написать потому, что надобно было иметь терпенье написать такую бездну стихов. Но поэт, вываливший на свет такое произведение, с гордостью и умилением смотрел на него и получал дани похвал. Дмитриев написал четверостишие, следующее:

«Пуškai от зависти сердца в зоилах
ноют;
Хераскову они вреда не нанесут:

³³ На этом вторая редакция статьи обрывается. Далее текст приводится по черновой рукописи.

Владимир, Иоанн шитом его покроют
И в храм бессмертья проведут.»³⁴

Прозаические сочинения Хераскова лишены интереса, их даже и современники не очень замечали, но «Россиядой» и «Владимиром» он сделался знаменит; все удивлялось ему и ахало. Что же это за произведение? Это героическая поэма в 24 песнях, как велел непременно тогда закон поэзии. «Россияда» — вы догадываетесь, что дело идет о России; догадка справедлива; но когда начнешь читать поэму, то она вновь покажется неверною. О какой земле идет дело, о каких людях? Встречаете вы живые имена Иоанна IV, князя Курбского, вас осеняет мысль целой прожитой ими жизни, жизни с волнениями действительными, с страданиями, с страстями, с историческим значением. Но какой Иоанн, какой Курбский перед вами? Говорится о событии, о взятии Казани; вы знаете событие, знаете его важность. Как долго слагалось оно, как, наконец, сложилось и совершилось, знаете отчаянную защиту татар, мудрые полкам распоряжения Иоанна, не желавшего угнетать казанцев. О каком же это взятии Казани говорится? Имена и события доказывают между тем, что дело идет о России. О какой же России здесь говорится? Очевидно, о той, которая и была только известна нашим литераторам и публике, т. е. о России небывалой. Но как же можно было хвалить это, как можно было быть довольным? Но что же делать, когда публика стояла литераторов, а литераторы публики. Разве литераторы и публика стоят битвы при Казани? О, до какой степени может доходить отвлеченность и ложь человека не только в его личной жизни, но в общественном быту! Многим ли лучше наше современное общество? Но да мы не унываем: схлынуло невероятное время нашей классической эпохи, первой эпохи обезьянства, Екатерининской литературы, схлынет и другое, nastавшее за ним.

Пою от варваров Россию свободящ^ецу,
Попранну власть тат^ар и гордость
низлож^ещ^ещ^у...

Вот так начинается³⁵ Херасков; и поет он чрезвыч^айно долго, на ... страницах. И неужто же только? Нет, много слышится, хотя очень слабо, живое выражение (и дает знать, что есть что-то), иногда стих становится хорош и является как будто поэтический образ.

³⁴ Четверостишие И. И. Дмитриева «К портрету М. М. Хераскова» (<1803>) в тексте статьи не приведено. Цит. по изд.: Дмитриев И. И. Полн. собр. стихотв. Л., 1967, с. 135. («Библиотека поэта», большая серия).

³⁵ Вариант: что поет

Но живое выражение такая редкость, что рад ему, как небывалому гостю, и ценяшь его дороже, нежели где-нибудь:

Не угрожай ты мне мученьями тир(ан)!
Господь на небесах, у града Иоанн.

Описание казанского лета и зимы по-казывает некоторый талант, который бился, но не пробился сквозь мишуру отвлеченности, и продолжал петь поэт с голоса, и то фальшивил.

А между тем Герои исторгли два меча, как два луча. Особенно замечателен Гидром(ир)-срацын, защитник Казани, и его два сына с своими дворянами.

Нужно ли говорить, что русской дух литературы разви(л) и Херасков? Тем более стоило завидовать.

Рядом с Херасковым — Петров, пользовавшийся большою славою. Она началась со щедрот мона(рших) (вып(иски) из Греча, из Мерзлякова).³⁶

Каков отзыв? А это было уже гораздо позднее. — Петров выступил здесь как мерка литературы и публики. Буд(учи) как Сумароков, он отличался от него тем, что говорил все на один голос. Вы видели, как воз(осил) его Мерзляков. Едва ли кто так надувался, как Петров. Рев его од заглушает все прочие оды. Здесь кстати сказать о том, о чем мы еще не говорили, именно о меценатстве. Литература, не будучи выражением народа, не стоя на этом подножии, не поступилась ему ничьей откровенностью, не будучи независ(ма), свободна, искала покровительства и милости у власти, у силы, у знатности, которым она цела велич(ие) и усердно служила, ибо это была служба особого рода; и власть, и сила, и знатность оказывали снисходительно свое высокое покровительство тепшшим их подобострастно писателям. Явились

³⁶ Вероятно, имеются в виду следующие отзывы: «В 1763 году написал он (В. П. Петров, — В. К.) Оду на карусель, бывшую в Москве по случаю коронации *Екатерины*. Князь Репнин представил сию оду монархине, которая щедро наградила автора и обещала не забыть его. Сей случай доставил ему знакомство со многими вельможами, особенно с князем Потемкиным, который до самой кончины своей был его покровителем» (Греч Н. И. Опыт краткой истории русской литературы. СПб., 1822, с. 187—188). «Особенное благодеяние правительству, которое все возможные способы употребляет к возбуждению соревнования!». «Ломоносов хвалит очень открыто и просто; Петров имел особенное искусство хвалить» (Мерзляков А. Ф. Рассуждение о российской словесности в нынешнем ее состоянии. — В кн.: Труды Общества любителей российской словесности, ч. I. М., 1812, с. 73, 89).

покровители и благодетели. Лом(оносов) также был пленен классичес(кой) властью меценатства, но он, по крайней мере, когда случалось, писал своим меценатам такие письма, которые показывали им, что перед ними человек. Унижались перед мецен(атами) многие. Меценат как будто понял, каков Л(омоносов), как бы он ни унижался. Другие же пис(атели) поступали так. Меценат и благодетель довершает картину нашей литературы и публи(ки).

Новая слава, по мнению нашей публики, новое бессмертие, является в нашей литературе: Ипполит(Федорович) Богданович. Но увы! Наши хвалители и судьи литературы, раздавая пальмы первенств(ва) и лавры бессмертия, все-таки говорили очень наивно: наш Пиндар, наш Лафонтен и т. д. Одним словом, им хотелось, при всем их восторге, не более как жаловать в известные уже чины Гомера, Вольтера, Корнеля и т. д. Между тем как, разумеется, Пиндар и др(угие) поэты неотъемлемо принадлежат земле своей и никакой другой. Между поэтами может быть рабство, может быть самый акт творчества, самое созерцание быть одно, но бесконечная разница в осуществлении, в явлении частном непременно есть, и выражение «наш Горацій» и проч(ие) не имеет смысла. Богдановича разбирал Карамзин и с свойственной ему деликатностью оскорбил неблагозвучным его отчест(вом) *Федорович*.³⁷ А г. Греч примерно выражается о Богдановиче так: «„Душенька“, превосходнейшее из его произведений, доставившее ему *венец бессмертия на российском Парнасе*».³⁸ Обратимся к Богдановичу. Богданович, точно, внес что-то новое, особый тон среди ревущего по преимуществу доселе тона нашей литературы. Он запел на сладкий лад, он хотел быть любезно простым и шутливым, но эта любезная простота часто приторна. Но талант, который неотъемлемо принадлежит Богдановичу, часто мелькает в его стихах. Сверх того, это был замечательный шаг все-таки к простоте и естественности, до сих пор небывалой. Все удивились и все обрадовались, всем как будто позволено стало и в другом, не столько надутом роде находить хорошее и говорить; конечно, и это было подражание, как все предыдущ(ее), но подражание не встречавшееся, подражание по всему тону, более близкому к естественности; язык, снятый здесь с мучительной риторики, освобожденный от «пою», «парю», слов естественных, но некстати

³⁷ Имеется в виду примечание Карамзина в статье «О Богдановиче и его сочинениях» (1803): «Шитическое имя Ипполита приятнее ушам без отчества». Цит. по изд.: Карамзин Н. М. Избр. соч., т. II. М.—Л., 1964, с. 199.

³⁸ Греч Н. И. Указ. соч., с. 192. Подчеркнуто Аксаковым.

употреблявшихся и потому наскучивших», от разных лавров, венцов, героев — сверкнул, и местами очень хорош. Хотя за Лафонтеном Богданович рванулся к простоте и хотя простота эта сама очень часто натянута, хотя не он ею умилен, как-то и холодноват, но уже по притязанию своему она приобретение в отвлеченной сфере нашей литературы.

Всеобъемлющий Сумароков тронул на флейт(е) все тоны литературы, но под бездарно его рукой ни один не отозвался живо и главным господствующим(м) тоном была классическая напыщенность. Здесь надо сказать, что только у Ломоносова простота, талантливый стих и в одах его часто жив и естествен, и язык является вполне совершенным; у премирников же обращается он в одни ходуль(ные) фразы, измучившие русский язык. Мы сказали, что Богданович заговорил на новый лад, и, не смотря на все недостатки его, в этом видим мы великой успех. Вначале наша литература, как это понятно при надутости и неестественности, при лжи и отвлеченности, боялась всего *низко(го)* и *подлого* (или *народного*), как она выражалась, и потому пуст(илась) стремительным бегом.

Но вот явился еще нов(ый) Пегас, новая попытка естественности языка, неразвита(я) для самой литературы — это басня. Еще Ломоносов для примеров своей риторики написал басню, и, как все, выходявшее из-под его гениальной руки, она прекрасна. Но, как мы сказали, последующая литература не обратила внимания на басню, занявшись преимущественно одою во всех видах. Хемницер явился с баснею, сначала решительно не замеченною, но после приобрел место довольно замечательное. Басня вообще есть самое жалкое явление литературное: ее происхождение в ней слышится. Этот двойственный характер анекдота и сентенции, часто вовсе не нравственной, совершенно противоречащий художественной целостности, это переодевание в звериные и всякие образы своей мысли, этот хмельной маскарад, столько унижающий свободную душу человека — все это придает басне не художественный и не совсем живой характер, характер рабский. Но она в нашей литературе наша важное значение, как некогда мысль раба, не смеющая высказаться явно, бежала в басню и там нашла себе убежище.³⁹ Так и язык наш, не смеющий в устах наших писателей показаться в своем простом виде, язык, который в их понятии у них только был рабом другого языка, в басне нашел

³⁹ Далее в скобках: то же повторилось здесь и с самим языком. Имеется в виду легендарный «изобретатель» басни Эзоп (VI в. до н. э.), по преданию, бывший рабом.

себе убежище и высказывался там, по крайней мере, более, нежели где-нибудь, и конечно, степенью малою обычно стоящему слову. Унижение, но унижение, падавшее, конечно, не на язык, но на литературу нашу, на наших писателей, так понимавших и не смеющих в презрен(ной) робости своей внести простой или, лучше, настоящий язык в другие сферы. Вся тяжесть обвинения в рабском чувстве лежит на них. Это явление совершенно согласно с отвлеченным характером нашей литературы и писателей. У Хемницера во многих местах является язык простой и непринужденный, появляется подчас и более смелость и притязание на ум. Как ни грустно видеть басню в нашей литературе, но она явилась таким же плодом(ом) подражания, как и другие роды поэзии; как ни грустно видеть басню, но нельзя не сказать, что язык русской, хотя и через нее, получил в литературе себе настоящ(ее) место, которое, думаем, было недаром, и вся отвлеченная поэзия обратилась на себя, хотя и в нее влагались общественные вопросы, а в этом те же уста, хотя и не совсем прямо, и мы за это принуждены сказать спасибо. Все положительное было ложь; отрицательное законо и больше действительно: по словице, что время, где отрицательные истинны законны!⁴⁰

Теперь приступаем мы к обширному отделу нашей литературы, затронутому тоже универсальным Сумароковым, но получившим значение позднее, — к комедии. Понятно с первого взгляда, что при отвлеченности литературы и всего общества этот отдел должен был получить самое замечательное и обширное значение и самый большой жизненный ход. Что могло предложить жизни положительного отвлеченное общество? В нем самом при отвлеченности и обещанстве положительного быть ничего не могло. И потому все, что являлось отсюда положительного, носило на себе значительный характер лжи, натянутости, скуки. Но все общество представляло в себе много отрицательного, выросшее само на отвлеченном отрицании, много такого, что не могло не возбудить комического чувства. В отрицательном своем движении общество обратилось само на себя, и отрицательная сторона нашей литературы, комедия, — в обшир(ном) смы(сле) — самая замечательная и законная, особливо в сравнении с положительной. Поэтому восторг был смешон, а смех серьезен. Этот характер серьезности смеха есть особенный оттенок комической русской литературы; веселости в ней немного: комедия наша всегда почти горька. Из всего этого важное значение нашей комедии в нашей литературе. Здесь вольнее и легче, без

⁴⁰ Далее в рукописи следует неразобранная нами фраза.

труда положительного сознания — великого труда, — прорывалось отрицательное чувство, чувство сознания своего обезьянства, своей несостоятельности, непрочности, лжи. Мало одного этого отрицательного сознания, но оно тем не менее важно, особенно в свое время исторических полумер, и, конечно, способствовало и положительному сознанию, теперь возникающему. Мы должны обратить прилежное внимание на этот важный отдел. Этот важный отдел встал, конечно, только с Фон-Визиным (опять-таки иностранное имя). С Фон-Визиным явилась первая комедия.

Кто читал его письма, тот, конечно, заметил постоянную неудовлетворенность, горькую, без улыбки, насмешку, суровость, даже угрюмость ума и какую-то необходимость, нелюдимость, необщительность. Вот какой характер произвел у нас комедию. Он написал их две. Оставляя в стороне другие его произведения, ибо это не история, а историческое обозрение литературы, обратимся к его комедиям.⁴¹

⁴¹ На этом черновой вариант обрывается.

Е. Г. Бушканец

Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКИЙ И БРАТЬЯ ВОРОНОВЫ

В литературе о Н. Г. Чернышевском фигурируют два Воронова — братья Михаил и Иван Алексеевич.

Михаил Алексеевич Воронов (1840—1873), сын Саратовского брендмейстера, был учеником Чернышевского в Саратовской гимназии. В 1856 году, по окончании гимназии, поступил в Казанский университет. После первого курса ушел из университета. В 1858—1860 годах был помощником и секретарем Николая Гавриловича, позднее — беллетрист, сотрудник ряда демократических журналов.

Биографические сведения о Иване Алексеевиче Воронове практически отсутствуют. В 1909 году он опубликовал воспоминания о Саратовской гимназии 1851—1859 годов.¹ В этих воспоминаниях он, в частности, утверждал, что учился у Чернышевского, и пытался кратко охарактеризовать его как педагога. Поскольку Иван Воронов окончил гимназию, как видно из его воспоминаний, в 1859 году, на три года позднее Михаила, он, следовательно, был моложе брата...

Упоминания Вороновых в дневниках и письмах Чернышевского в Полном собрании его сочинений практически не прокомментированы. Что касается данных в указателе имен, то они способны вызвать лишь недоумение.

¹ Воронов И. Саратовская гимназия — устава графа Уварова — прошлого столетия. 1851—1859 годы (Воспоминания питомца). — Русская старина, 1909, август, с. 331—356. См. еще: Воронов И. Н. И. Костомаров и его деятельность во время ссылки в Саратове в пятидесятых годах прошлого века. — Русская старина, 1907, декабрь, с. 676—678.

Впервые фамилия Воронов упоминается Чернышевским в «Дневнике моих отношений с тою, которая теперь составляет мое счастье». Его Чернышевский вел весной 1853 года. Воронов указывается в числе тех, кто посещал вечера, на которых бывали Ольга Сократовна и Николай Гаврилович, участвовал в общих развлечениях.² Везде он назван по фамилии и только в одном случае «Мих. Алекс.» (I, 516). Но речь явно шла не о том Михаиле Алексеевиче Воронове, который впоследствии стал секретарем Чернышевского — тому весной 1853 года было только двенадцать лет! Видимо, поэтому составители именного указателя к первому тому Полного собрания сочинений Чернышевского включили в указатель «Мих. Алекс.» Воронова под именем Ивана Алексеевича Воронова (I, 829). Они считали, вероятно, что имеется в виду старший из братьев, и старшим, по их мнению, был Иван. Вопрос о том, почему у Чернышевского речь идет все-таки о Михаиле, остался при этом открытым. Да и был Иван не старше, а как свидетельствуют даты, моложе Михаила! О ком же тогда писал Чернышевский?

Обратимся теперь к письмам Чернышевского. 9 августа 1854 года Чернышевский писал родным в Саратов: «В Петербург приехал Воронов с сыном, он был у нас, и я собираюсь побывать у него ныне» (XIV, 261). В последующих письмах содержатся новые упоминания о Воронове-отце. «Сюда приехал А. И. Воронов и раза два или три был у нас, — сообщал родным Чернышевский 16 августа. — Вчера и мы с Оленькою ездили

² Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. I. М., 1939, с. 412, 451, 505, 508, 516, 521, 541, 556, 557. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

к нему в гости. Он думает прожить здесь еще по крайней мере неделю» (XIV, 262). Но Воронов по каким-то причинам в Петербурге задерживался... Из письма Николая Гавриловича от 30 августа мы узнаем, что Воронов с сыном был на именинах его первенца. Наконец, 7 сентября Чернышевский сообщает отцу, что Воронов на днях уехал в Саратов (XIV, 265—266).

Второй раз имя А. И. Воронова встречается в письмах Чернышевского почти пять лет спустя — в письме к отцу от 14 апреля 1859 года: «Я получил письмо от Алексея Ивановича Воронова, с младшим из двух сыновей которого я работаю вместе. Если Вы, милый папенька, увидите с А. Ив., я прошу Вас передать ему, что этот младший — прекрасный юноша, который не пропадет. Ныне он поступит в университет и на верное пойдет там хорошо. Старший сын его, ныне оканчивающий курс, занимается в Академии отлично и, может быть, останется здесь по окончании курса. Оба эти Вороновы очень хорошие и умные люди» (XIV, 376). Итак, Михаил — младший сын. Как же звали старшего сына А. И. Воронова?

В указателе имен к XIV тому Полного собрания сочинений Чернышевского значатся три Воронова:

1) Воронов Алексей Иванович — смотритель тюремного замка, затем бренд-мастер в Саратове.

2) Воронов — старший сын А. И. Воронова, учился в Саратовской гимназии, в 50-е гг. — студент-медик.

3) Воронов Михаил Алексеевич — беллетрист, сотрудник «Современника», «Дела» и других периодических изданий. Ученик Чернышевского по Саратовской гимназии; в 1858—1860 гг. — секретарь Чернышевского (XIV, 872).

В последнем случае, видимо, подразумевается, что Михаил — тоже сын Алексея Ивановича Воронова и младший брат студента-медика Воронова, имя которого редакция оставалось неизвестным. Судя по указателю, в 1854 году в Петербург приезжал с отцом Михаил Воронов, впоследствии ставший секретарем Чернышевского. Но в «Сводном указателе имен к шестнадцати томам Полного собрания сочинений Н. Г. Чернышевского» братья фигурируют как И. А. и М. А. Вороновы, а их отец вообще исчезает (XVI, 856). При этом игнорируется тот факт, что И. А. Воронов, окончивший в 1859 году Саратовскую гимназию, не мог одновременно в том же году оканчивать Медико-хирургическую академию (а именно к И. А. Воронову отнесено указание Чернышевского — «старший сын его, ныне оканчивающий курс, занимался здесь в Академии отлично...»), из младшего брата Михаила он снова превращается в его старшего брата.

Запутанные и противоречивые сведения о Вороновых переключались в научную литературу. Приведем только один

пример. Известно, что летом 1857 года один из Вороновых ехал с А. Н. Пыпиным из Петербурга в Саратов, их попутчиком до Нижнего Новгорода был Н. А. Добролюбов.

Об этой поездке с Добролюбовым А. Н. Пыпин вспоминал: «Мы проехали, конечно, в третьем классе железной дороги до Твери; там перешли на пароход и проплыли вместе до Нижнего. Кроме нас, был еще несколько знакомый юноша, которого Добролюбов, вероятно, видывал в нашей семье». С. А. Рейсер комментирует это место так: «Несколько знакомый юноша — Михаил Алексеевич Воронов (1840—1873), земляк Пыпина, беллетрист, сотрудник „Современника“ и некоторое время секретарь Чернышевского».³

Об этой же поездке Н. А. Добролюбов писал с дороги, из Твери, 23 июня 1857 года А. П. Златовратскому. В письме говорится, что он едет с Пыпиным и Вороновым-медиком, знакомым Н. П. Турчанинова. Н. И. Тогубалин комментирует: «Воронов Иван Алексеевич — студент Медико-хирургической академии: был учеником Чернышевского в Саратовской гимназии».⁴

Заметим, что оба исследователя не правы.

Автобиографические произведения Михаила Воронова и воспоминания Ивана Воронова позволяют, на наш взгляд, внести ясность в столь запутанный вопрос о братьях Вороновых. У Алексея Ивановича Воронова было восемь детей — четыре сына и четыре дочери. «В семье нашей, — вспоминает Иван Воронов, — было четыре брата и все одновременно поступали и оканчивали учение в Саратовской гимназии».⁵ В автобиографической повести М. А. Воронова «Братья-разбойники» упоминаются старший брат (имя его не названо), сам рассказчик — Михаил, и двое младших братьев — Иван и Семен. Как же звали старшего брата? Ответ на этот вопрос дают первые строки другой его автобиографической повести — «Детство и юность». Оказывается — почти невероятный случай! — тоже Михаилом. «Родился я в 18... году, августа 1. Так гласит календарь, на страницах которого мой отец имел обыкновение делать всевозможные заметки и заносить все свои мысли и чувства. Развернув толстую, замазленную книгу на стр. 79, я увидел целый ряд иероглифов, который, по толкованию людей сведущих, означал: „Четыре часа вечера. Погода хорошая, дождик моросит. Мать (так называл отец свою жену, мою матушку) родила сына: имя: Михаил. Именины его будут праздноваться вместе с другим Михаилом —

³ Н. А. Добролюбов в воспоминаниях современников. М., 1961, с. 243 и 457.

⁴ Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 9-ти т., т. 9. М.—Л., 1964, с. 276 и 561.

⁵ Русская старина, 1909, август, с. 331.

старшим⁶». Следовательно, сыновей Алексея Ивановича Воронова звали — Михаил, Михаил, Иван и Семен.

Тот факт, что двух Вороновых звали одинаково — Михаилами, подтверждается и сохранившимся списком саратовских гимназистов за 1850—1851 учебный год. В списке значатся: 1) в пятом классе — Михаил Воронов, поступивший в гимназию в 1844 году, 2) в третьем — Михаил Воронов, поступивший в гимназию в 1848 году, 3) в первом классе (второй год) — Иван Воронов, поступивший в гимназию в 1849 году.⁷

Важно отметить, что старший из братьев учился в одном классе с Венедиктом Васильевым — братом Ольги Сократовны и Николаем Турчаниновым, впоследствии студентом Главного педагогического института в Петербурге и членом Добролюбовского кружка.

Михаил Воронов-старший был выпущен из гимназии после седьмого класса в 1853 году без аттестата, что не лишало его права сдавать вступительные экзамены в высшее учебное заведение. Михаил Воронов-младший окончил гимназию с аттестатом в 1856 году, Иван Воронов — также с аттестатом в 1859 году.⁸

Н. Г. Чернышевский преподавал в Саратовской гимназии русскую словесность в четвертых—седьмых классах с начала апреля 1851-го по март 1853 года. Следовательно, Михаил Воронов-старший учился у Чернышевского последние месяцы в пятом, а затем в шестом и седьмом классах, Михаил Воронов-младший — в четвертом и пятом классах. В классе, где учился Иван Воронов, Чернышевский мог только заменять временно отсутствующих учителей, постоянно в этом классе он не работал.

⁶ Воронов М. А. Повести и рассказы. М., 1961, с. 19. В литературе датой рождения М. Воронова принято считать 5 сентября.

⁷ ЦГА Татарской АССР, ф. 92 — канцелярия Попечителя Казанского учебного округа, ед. хр. 6392, лл. 299—335.

⁸ Начальственные распоряжения по Казанскому учебному округу. 1856, отд. IV, с. 76; 1859, отд. IV, с. 92. Как видно из протокола заседания совета гимназии от 11 июня 1853 года, Михаилу Воронову-старшему было отказано в выдаче аттестата из-за неудовлетворительных отметок, полученных им на выпускном экзамене по математике. В ведомости выпускных экзаменов у него, наряду с двойками по алгебре и геометрии, двойка по немецкому языку (ЦГА Татарской АССР, ф. 92 — канцелярия Попечителя Казанского учебного округа, ед. хр. 6780, лл. 51-а и 52 об.).

Михаил Воронов-старший, как видно из архивных документов, дважды читал свои сочинения на руководимых Чернышевским «литературных беседах». В шестом классе в декабре 1851 года он читал сочинение об Альбйских войнах, в седьмом классе в сентябре 1852 года — «Исторический обзор укрепления прав на имущество до Екатерины II». Михаил Воронов-младший и Иван Воронов в «литературных беседах» по возрасту принимать участие не могли. Поэтому все, что сообщают о «литературных беседах» Михаил Воронов-младший в автобиографической повести «Детство и юность» и Иван Воронов в воспоминаниях о Саратовской гимназии,¹⁰ восходит к рассказам старшего брата и его товарищей.

Подведем итоги. Исследователи жизни и деятельности Чернышевского не учитывали, что в семье Вороновых из четырех братьев двух старших звали одинаково — Михаилами. Отсюда различного рода фактические ошибки и неточности. В «Дневнике моих отношений с тою, которая теперь составляет мое счастье» Чернышевского речь идет о Михаиле Воронове-старшем. О нем же говорится в письмах Николая Гавриловича в августе—сентябре 1854 года. Его приезд в Петербург с отцом был связан с поступлением в Медико-хирургическую академию, которую он, как видно из последующих писем, в 1859 году благополучно закончивал. Именно этот Воронов в 1857 году, направляясь на каникулы, ехал до Нижнего Новгорода с Добролюбовым и до самого Саратова с Пыпиным.

Михаил Воронов-младший впервые в письмах Чернышевского упоминается 14 апреля 1859 года. К этому времени он уже был секретарем Николая Гавриловича. В октябре 1860 года Чернышевский писал отцу, что уже «года два» он диктует свои произведения «Михаилу Алексеичу Воронову (второму сыну Алексея Ивановича)» (XIV, 411). Уточнение «второму» было необходимо, поскольку Михаилом Алексеичем был и первый сын А. И. Воронова — отец Чернышевского это хорошо знал.

Что касается третьего Воронова — Ивана, то у нас нет данных о том, что он встречался с Чернышевским после 1853 года. Никогда не вошел в биографию Чернышевского и четвертый Воронов — Семен: он был для этого слишком молод.

⁹ ЦГА Татарской АССР, ф. 92 — канцелярия Попечителя Казанского учебного округа, ед. хр. 6730, лл. 44 и 117.

¹⁰ Воронов М. А. Повести и рассказы, с. 82; Русская старина, 1909, август, с. 342.

ДОКУМЕНТЫ К БИОГРАФИИ М. Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА

Как известно, за время нахождения М. Е. Салтыкова-Щедрина в вятской ссылке (1848—1855) было предпринято около двадцати различных попыток добиться его освобождения или облегчения его участи.¹

Из воспоминаний современников, а также из переписки М. Е. Салтыкова-Щедрина и его родственников известно, что в освобождении писателя из ссылки приняли живейшее участие находившиеся в Вятке с конца сентября 1855 года по январь 1856 года генерал-адъютант П. П. Ланской и его жена Наталья Николаевна (в первом браке жена А. С. Пушкина).² Однако до сих пор документального подтверждения эти свидетельства не имели, поскольку официальное письмо П. П. Ланского министру внутренних дел о Салтыкове-Щедрине не было известно.³ В связи с этим некоторые авторы подвергли сомнению сообщения современников об участии Ланских в судьбе Салтыкова. В. Емельянов, например, в своей статье «Ссылка М. Е. Салтыкова в Вятку и его освобождение (1848—1856 гг.)» писал: «При каких обстоятельствах и чем содействии произошло освобождение Салтыкова из ссылки, до сих пор еще не было решено окончательно... Михаил Евграфович освобожден из ссылки, по мнению Спасской, не без содействия П. П. Ланского, двоюродного брата министра внутренних дел. Но принимали ли действительно участие Ланские в деле освобождения Салтыкова, на этот вопрос должно ответить отрицательно».⁴

В Центральном государственном историческом архиве СССР, в фонде Департамента полиции исполнительной Министерства внутренних дел обнаружено дело под названием «Об испрошении со-

ветнику Вятского губернского правления надворному советнику Салтыкову всемилостивейшего прощения государя императора». Даты начала и окончания дела: 27 декабря 1854 года—13 ноября 1855 года; на 33 листах.⁵ В деле находится публикуемое ниже представление генерал-адъютанта П. П. Ланского министру внутренних дел С. С. Ланскому (лл. 27—29 об.).

Как явствует из документов, ходатайство известного при дворе лица, родственника нового министра внутренних дел ускорило ход дела об освобождении писателя. Документы позволяют также точнее датировать события.

Дело было заведено на основании отпущенного из Вятки 17 декабря и поступившего в Департамент полиции исполнительной 27 декабря 1854 года представления вятского губернатора Н. Н. Семенова министру внутренних дел Д. Г. Бибику. Следующий документ дела — официальное письмо государственного секретаря В. П. Буткова директору Департамента полиции исполнительной В. В. Оржевскому от 1 января 1855 года, в котором говорится: «Положение г. Салтыкова, близко мне известно досылки его в Вятку, возбуждает живейшее к нему участие. Поэтому я обращаюсь к вашему превосходительству с моей всепокорнейшей и убедительнейшей просьбой оказать благосклонное с вашей стороны содействие к направлению настоящего дела таким образом, чтобы оно могло получить удовлетворительный результат. Вы изволите оказать этим чрезвычайную милость Салтыкову и меня премоного обяжете» (л. 3—3 об.).

Представлению губернатора сразу же был дан ход в Министерстве внутренних дел. 12 января 1855 года министр внутренних дел обратился с запросом в III Отделение собственной е. п. в. канцелярии к шефу жандармов А. Ф. Орлову (лл. 4—5 об.), а 18 января был получен ответ последнего, в котором он писал: «Я с своей стороны не нахожу препятствий к исходатайствованию ему (Салтыкову, — З. К.), согласно представлению начальника Вятской губернии, всемилостивейшего прощения» (л. 6—6 об.). Орлов предложил Бибику «отнести» к военному министру В. А. Долгорукову, поскольку высылка Салтыкова в Вятку последовала по всеподданнейшему докладу военного министра.

¹ Макашин С. А. Салтыков-Щедрин. Биография, т. 1. Изд. 2-е, М., 1951, с. 446; см. также его комментарий к кн.: М. Е. Салтыков-Щедрин в воспоминаниях современников в двух томах, т. 1. М., 1975, с. 343.

² Макашин С. А. Салтыков-Щедрин. Биография, т. 1, с. 468—469; Спасская Л. Н. М. Е. Салтыков и его вятские друзья Ионины. — В кн.: М. Е. Салтыков-Щедрин в воспоминаниях современников, т. 1, с. 75; Макашин С. А., Никитина Н. С. Из родового архива Салтыковых. Материалы для биографии писателя. — В кн.: Салтыков-Щедрин. 1826—1976. Л., 1976, с. 306, 339.

³ Макашин С. А., Никитина Н. С. Указ. соч., с. 339.

⁴ Русская старина, 1909, кн. 10, с. 120—121.

⁵ ЦГИА СССР, ф. 1286, оп. 15, д. 648; далее ссылки на это дело приводятся в тексте.

На запрос Бибикова от 2 февраля 1855 года (л. 7—8 об.) 11 февраля был получен ответ Долгорукова, в котором он писал, что поскольку Салтыков с апреля 1848 года находился на службе по Министерству внутренних дел и «что обстоятельства, предшествовавшие назначению его на службу в Вятку, тогда же были сообщены сему министерству», то «уважение настоящего о г. Салтыкове представили начальника Вятской губернии» зависит от «благоусмотрения» Бибикова (л. 9—9 об.).

Казалось бы, вопрос во всех необходимых правительственных инстанциях был выяснен к середине февраля 1855 года. Министру внутренних дел оставалось лишь обратиться с докладом к царю. Однако дело об освобождении Салтыкова из ссылки приостановилось. 18 февраля 1855 года умер Николай I, готовилась отставка Бибикова, и естественно, что ему было не до Салтыкова. Но и в ближайшие месяцы после смерти Николая I и после отставки Бибикова (20 августа 1855 года министром внутренних дел был назначен С. С. Ланской) дело об освобождении Салтыкова не продвинулось, хотя вятский губернатор продолжал напоминать об этом. 8 июля 1855 года в своем представлении министру внутренних дел (л. 10—10 об.) он сообщил, что разрешил Салтыкову (ссылаясь на соответствующий закон) 28-дневный отпуск по семейным обстоятельствам в Тверскую, Ярославскую, Владимирскую и Нижегородскую губернии (отпуск был предоставлен с 19 июля). 20 июля Департамент полиции исполнительной запросил губернатора прислать формуляр Салтыкова «по встретившейся надобности» (л. 11). 1 августа, препровождая требуемый формулярный список, губернатор писал В. В. Оржевскому: «Имея в виду, что г. Салтыков уже несколько раз обращался с ходатайством об испрошении всемилощивейшего разрешения на дозволение ему продолжать службу в другой губернии или о причислении его к министерству, о чем предместником моим и мною было представляемо на благоусмотрение г. министра внутренних дел, я по поводу сему полагаю, что формуляр г. Салтыкова требуется ныне, быть может, для удовлетворения изъясненного его ходатайства» (л. 25—26). Начало абзаца отчеркнуто, очевидно Оржевским, карандашом и на полях пометы: «Иметь в виду». Однако до середины октября, до ходатайства П. П. Ланского, дело о Салтыкове оставалось в прежнем положении. Отправленное из Вятки 14 октября 1855 года представление П. П. Ланского С. С. Ланскому поступило в Департамент полиции исполнительной, как видно из делопроизводственной пометы на документе, 25 октября. 11 ноября министр внутренних дел С. С. Ланской обратился с докладом к Александру II за «испрошением разрешения» М. Е. Салтыкову «проживать и служить где поже-

лает». В тот же день доклад получил утверждение царя.⁶ 13 ноября С. С. Ланской известил шефа жандармов А. Ф. Орлова и вятского губернатора («в ответ на представления ваши Министерству внутренних дел») о решении царя (л. 32—33).

Несомненно, что освобождение писателя из вятской ссылки последовало в результате смягчения политического режима после смерти Николая I и поражения самодержавия в Крымской войне, однако ходатайство Ланских также содействовало благоприятному исходу дела.

14 октября 1855 года.

г. Вятка.

Конфиденциально.

Милостивый государь
Сергей Степанович!

По прибытии моем в г. Вятку для исполнения высочайше возложенного на меня поручения, я встретил там советника Вятского губернского правления надворного советника Салтыкова, о котором общая молва говорит как о человеке самых честных правил, самого благородного образа мыслей и поведения безукоризненного, а начальство отзывается о нем как о чиновнике усердном, деятельном, распорядительном и преданном правительству.

Столь лестные отзывы не могли не заинтересовать моего внимания и не возбудить желания узнать причины, понудившие его служить в Вятке, в краю глухом и отдаленном.

По наведенным точным о нем справкам оказывается, что Салтыков, окончив образование в императорском Александровском лицее, вскоре по выпуске, именно в начале 1848 года, послан был на службу в Вятскую губернию в личное распоряжение и наблюдение гражданского губернатора. Это назначение последовало по поводу напечатанной Салтыковым статьи «Запутанное дело», напечатанной в «Отечественных записках». В 1850 году Салтыков получил место советника Вятского губернского правления. В течение почти 8-летней службы своей в Вятском губернском правлении Салтыков исполнял такие поручения, которые показывают, что начальство не имеет ни малейшего сомнения насчет его образа мыслей. Так, в конце 1852 года поручено ему было усмирение бунтовав-

⁶ В деле находится всеподданнейший доклад (заверенная копия) С. С. Ланского, датированный 11 ноября 1855 года. На нем помета: «Высочайшее соизволение последовало 11 ноября 1855 г. С. Ланской» (л. 30—31). С. А. Макашин в «Биографии» Салтыкова-Щедрина (с. 470) ошибочно датирует доклад 12 ноября.

шпх казенных крестьян Слободского уезда Трушниковской волости;⁷ а в прошлом 1854 году, с соизволения министра внутренних дел, поручено ему было следствие о раскольниках особенной важности, которое по необходимости требовало розыска в пяти губерниях.

За свою службу Салтыков не получал никаких наград потому единственно, что все усилия его непосредственных начальников, которыми он аттестовался всегда с самой лучшей стороны, были обращены собственно на один предмет — исходатайствования ему всемилостивейшего прощения.

В пользу Салтыкова могут служить еще следующие обстоятельства: в 1851 году генерал-адъютант граф Василий Алексеевич Перовский ходатайствовал через ваше высокопревосходительство, при временном управлении вами Министерством внутренних дел, о перемещении Салтыкова на службу в Оренбург. А в настоящее время в Министерстве внутренних дел (по Департаменту полиции исполнительной) производится переписка, имеющая предметом облегчение его участи, и с этой целью был даже в прошлом августе месяце вытребован,

⁷ П. П. Ланской, естественно, приводит такие доводы, которые подтвердили бы «благонадежность» писателя. Вопрос о том, как Салтыков-Щедрин выполнил возложенное на него поручение, документально рассмотрен С. А. Макашиным в «Биографии» Салтыкова-Щедрин, в главе «Дело о камской оброчной статье» (с. 346—352), а также в книге В. Кирпичина «Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин. Жизнь и творчество» (М., 1955, с. 74—75) и статьях других авторов. В названных работах приводятся выдержки из рапорта Салтыкова губернатору, в котором он писал, что «единственный способ водворить между крестьянами прочный порядок и тишину заключается в скорейшем наделении их землею». По возвращении Салтыкова в Вятку на место событий был послан другой чиновник — управляющий палатой государственных имуществ В. Е. Круковский. На рапорте Круковского губернатор написал: «Салтыков ничего не сделал для усмирения крестьян».

по приказанию министра, формуляр Салтыкова.

Приняв во внимание изложенное выше, я пришел к заключению, что если Салтыков по неопытности и увлечению молодости, конечно не преднамеренных (чему служит доказательством его честное и благородное исполнение своих обязанностей в течение 8 лет как человека и как чиновника), совершил проступок, то осмилетнее проживание в столь отдаленной и глухой стороне, как Вятская губерния, далеко от родных, образованного круга и своего имени, находящегося в другом краю России, которых до сего времени ему не суждено было видеть, — кажется мне наказанием уже достаточно тяжким и по проступку довольно строгим.

А потому, следуя чувству, должствующему проникать каждого благородного человека и верного слугу государя, я осмеливаюсь усерднейше просить ваше высокопревосходительство обратить милостивое внимание ваше на несчастную судьбу надворного советника Салтыкова и не лишить ходатайства о даровании ему всемилостивейшего прощения, дозволив ему служить где пожелает. А если ваше высокопревосходительство удостоите его счастья быть причислену к Министерству внутренних дел под высокое начальство ваше, то это благоденнее сочтено будет Салтыковым величайшим благом его жизни и, наконец, если причисление к Министерству внутренних дел признается невозможным, то перевести его в одну из внутренних губерний России, преимущественно в Калужскую, Тверскую, Орловскую или Тульскую, на должность, подобную занимаемой им ныне.

Эти скромные желания, по моему мнению, удобоисполнимы. Питаю в себе надежду, что ваше высокопревосходительство, по доброте души вашей, удостоите уважить мою просьбу и по моему ходатайству облегчите участь не преступника, а человека, увлеченного неопытностью и молодостью, человека честного, заслуживающего полного внимания своей безукоризненной жизнью.

С истинным почтением и совершенной преданностью имею честь быть вашего высокопревосходительства милостивого государя

покорный слуга Петр Ланской.

Г. А. Охотина

САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН И ЧЕХОВ

(ПРОБЛЕМА «МЕЛОЧЕЙ ЖИЗНИ»)

Тема «Салтыков-Щедрин и Чехов» уже неоднократно привлекала к себе внимание исследователей.¹ Отмечалась роль Салтыкова-Щедрина в идейном становлении молодого писателя, указывалось на точки пересечения творчества великого сатирика и начинающего сотрудника юмористических журналов, на использование молодым Чеховым опыта Салтыкова-Щедрина и вместе с тем на своеобразии его складывающейся творческой индивидуальности. Сопоставлялись, таким образом, сатира Салтыкова-Щедрина и сатирико-юмористическое творчество молодого Чехова. Между тем сравнительное изучение Щедрина и Чехова дает возможность выхода к более широким проблемам художественного метода этих писателей, к установлению неких общих закономерностей, характерных для русской литературы конца века. Мы имеем в виду прежде всего категорию так называемых «мелочей жизни» и «среднего человека».

Впервые вызванное самой эпохой обращение Щедрина и Чехова к «среднему человеку» было отмечено Вл. Кранихфельдом.² Категория «мелочей жизни» у Щедрина и Чехова рассматривалась В. Кирпотиным,³ А. С. Бушминым,⁴ Г. А. Бялым.⁵ Однако сама проблема представляется настолько значительной, что, думается, заслуживает специального изучения. Пока что остаются в силе слова В. Кирпотина о том, что «тема

„Чехов и Салтыков-Щедрин“ еще ждет своего исследователя».⁶

Произведения Салтыкова-Щедрина второй половины 80-х годов отмечены чертами столь выраженного своеобразия, что уже современниками писателя (Михайловским, Скабичевским) был поставлен вопрос о своего рода переломе в его творчестве. Однако лишь в последние десятилетия проблема художественного метода позднего Щедрина стала предметом более пристального внимания.⁷ В ее решении первостепенное значение и получает анализ категории «мелочей жизни», выдвигающейся в 80-х годах на авансцену щедринского творчества. В цикле «За рубежом» он писал о торжествующей буржуазности западноевропейского общества: «В Берлине самые камни вопиют: завтра должно быть то же самое, что было вчера!»⁸ В «Письмах к тетеньке» сатирик квалифицировал жизнь русской либеральной интеллигенции в условиях реакции как «жизнь без выводов», а в «Современной идиллии» проследил «трагикомедию шкурных приспособлений» «среднего культурного человека». В «Пестрых письмах», вводя образ «пестрого человека» как своего рода знамени времени, Щедрин рассуждает об оскудении духовной жизни, об отсутствии руководящих начал, о засилье «мелочей обыденной жизни»: «Чаще и чаще приходится слышать, что жить становится скучно и тяжело. И нельзя сказать, чтобы эти сетования были безосновательны. Не в смысле сокращения суммы так называемых развлечений — их даже чересчур достаточно — и не в смысле увеличивающейся с каждым днем суммы утрат и несбывшихся надежд, а просто потому, что понять ничего нельзя... Жизнь утонула в массе подробностей, из которых каждая устранивается сама по себе, вне всякого соответствия с какой бы то ни

¹ Гуц и н М. Творчество А. П. Чехова. Изд. Харьковск. ун-та, 1954; Баранов С. Ф. А. П. Чехов и М. Е. Салтыков-Щедрин. — Сибирские огни, 1954, № 3; Шаталов С. Е. Чехов и Салтыков-Щедрин. — Тр. Узбекск. ун-та, 1957, вып. 72; Плоткин Л. А. Сатирическое у Чехова. — В кн.: Плоткин Л. А. Литературные очерки и статьи. Л., 1958; Лысенина М. Особенности сатирической типизации Чехова и Салтыкова-Щедрина. — В кн.: Творчество Чехова. Пермь, 1961. (Учен. зап. Пермск. гос. ун-та); Бердников Г. П. А. П. Чехов. Идейные и творческие искания. Изд. 2-е, М., 1970; Есин А. В. Фантастика у Чехова и Салтыкова-Щедрина. — В кн.: Чехов и его время. М., 1977.

² Кранихфельд Вл. Десятилетие о среднем человеке. — Современный мир, 1907, №№ 11—12.

³ Кирпотин В. М. Е. Салтыков-Щедрин. Жизнь и творчество. М., 1955.

⁴ Бушмин А. С. Сатира Салтыкова-Щедрина. М.—Л., 1959.

⁵ Бялый Г. А. Русский реализм конца XIX века. Изд. ЛГУ, 1973.

⁶ Кирпотин В. Указ. соч., с. 695.

⁷ Бушмин А. С. 1) Эволюция реализма Салтыкова-Щедрина в 80-е годы. — Русская литература, 1958, № 1; 2) Сатира Салтыкова-Щедрина; Кузина Л. Н., Тюнькин К. Н. Интерпретация «мелочного и призрачного» в творчестве Толстого и Салтыкова-Щедрина (1880-е годы). — В кн.: Салтыков-Щедрин. Статьи, материалы, библиография. Л., 1976.

⁸ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. в 20-ти т., т. 14. М., 1972, с. 58. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

было руководящей идеей. Неоткуда взяться этой идее, неоткуда и незачем. Прошедшее несостоятельно, будущее — загромождено» (т. 16, кн. 1, с. 248). Мысль о засилье «мелочей жизни», все чаще овладевая сознанием Салтыкова-Щедрина, становится главной в самостоятельном художественно-публицистическом цикле «Мелочи жизни» (1886—1887). Что же представляет собой эта категория? Чем вызван был столь глубокий интерес писателя к ней? Каким содержанием она наполнена? К каким последствиям привело обращение к ней в художественной системе писателя?

Для понимания цикла чрезвычайно важна та концепция времени, которую развивает Щедрин. Эпоха оголтелой реакции 80-х годов, приведшей к томительному однообразию жизни, не допускающему «ни обмена мыслей, ни живой деятельности», характеризуется им как «безрассветная», «сумеречная». Это одна из тех эпох, которые воспринимаются как своего рода перерыв в истории человечества. Именно в такие периоды резкого падения духовного тонуса и выявляется особенно «гнетущая власть мелочей». Щедрин прослеживал их наличие и одуряющее действие на разных уровнях, и его вывод: «В основе современной жизни лежит почти исключительно мелочь» (т. 16, кн. 2, с. 11) — представлял собой безошибочный диагноз и одновременно зуровый приговор.

Как известно, будничная, прозаическая сторона жизни вошла в русскую литературу вместе с утверждением в ней реализма. С Гоголем и «натуральной школой» связано прежде всего постижение «страшной, потрясающей тины мелочей», которую не видят «равнодушные очи». Вслед за Гоголем Щедрин предупреждал: «Нет ничего опаснее обыденности, именно потому, что она примелькивается нашему взору» (т. 10, с. 26). Таким образом, внимание обоих писателей было обращено, во-первых, на то, что «мелочи жизни» страшны и опасны, и, во-вторых, на то, что их не замечают, не видят, привыкают к ним, не подозревая об их опасности. Свообразие гоголевского подхода к проблеме «мелочей жизни» — в этическом пафосе писателя. У Щедрина иной подход. Исчерпанность жизни «крохами», отсутствие в ней высокого содержания и смысла — проявление социального неблагополучия. Анализируя «мелочи» современной жизни, Щедрин просматривал их связь с существующим социально-политическим порядком вещей, открывал за ними «ненормальность условий, в которые поставлено человеческое существование» (т. 16, кн. 2, с. 21).

Определяя характерные черты реализма Салтыкова-Щедрина, А. С. Бушмин подчеркивает, что присущая писателю идейная тенденция обуславливает акцентировку его внимания на изображении типических обстоятельств, среды,

социально-политической обстановки.⁹ Особенность цикла «Мелочи жизни» состоит в том, что анализ типических обстоятельств дается Щедриным в публицистическом введении к циклу. Следующие за ним серии очерковых портретов и рассказов создают типические образы людей из различных социальных слоев и групп. Здесь внимание писателя приковано к социальной практике и психологии современного человека, одутанного мелочами. Здесь конкретизируются общие посылы введения. Причинно-следственные связи человека и среды, обстоятельство в макроструктуре цикла непосредственно, прямо, а в микроструктуре отдельных очерков и рассказов опосредствованно, через социально-бытовой обиход выявляются совершенно отчетливо. Критика Щедрина направлена прежде всего на эти обстоятельства, и его «Мелочи жизни» — факт не менее острого социального обличения, нежели другие произведения писателя.

Но уже современникам Щедрина бросилось в глаза отличие общей тональности «Мелочей жизни» от других произведений писателя. Н. К. Михайловский писал: «В „Мелочах жизни“ сатирик является как бы уставшим смеяться и негодовать. Он может только грустить. Грустит он о том, что мелочи заполнили всю жизнь, что все, куда ни взглянешь, да и сам он, сатирик, затянута тинной мелочей, в которой даже, по-видимому, наиболее счастливые почерпают только тусклую, серую жизнь изо дня в день, без намека на настоящее счастье, без манящего просвета в будущее».¹⁰ «Он ни на кого не сердится, никого не осмеивает, — он жалеет».¹¹ Правда, согласиться полностью с Михайловским — значит не увидеть того социально-критического начала, которым проникнуто щедринское произведение. Однако нельзя не признать, что, действительно, кого бы ни изображал Щедрин в цикле «Мелочи жизни» — счастливых и довольных или бьющихся из-за крох и гибнущих — он везде обнаруживает эту гнетущую власть «мелочей», лишаящую человека достойного существования. Мысль героев щедринского цикла постоянно вращается вокруг «крох». Хозяйственный мужичок озабочен собственным «жизнестроительством», думы сельского священника полны забот о хлебе насущном, свои «крохи» — у помещика средней руки и деревенского миросда. «Всех одинаково обступили мелочи, все одинаково в них одних видят обеспечение против угрозы завтрашнего дня. Но поэтому-то именно мелочи, на общепринятом языке, и называются „делом“, а все остальное —

⁹ Бушмин А. С. Сатира Салтыкова-Щедрина, с. 378.

¹⁰ Михайловский Н. К. Щедрин. — В кн.: М. Е. Салтыков-Щедрин в русской критике. М., 1959, с. 389.

¹¹ Там же, с. 391.

мечтанием, угрозой» (т. 16, кн. 2, с. 85). «Мелочи жизни» у Щедрина — понятие типологически емкое, но в конечном счете — это жизнь, лишенная живого, объединяющего дела, не освещенная светом «честного и высокого идеала». В одних случаях подчинение обстоятельствам происходит бессознательно, в других — это компромисс, в третьих — сознательное служение ложным фантомам. Но всегда, по определению Щедрина, это «не жизнь, а особого рода косность, наполненная призрачною суетою, которой, только ради установившегося обычая, присваивалось наименование жизни» (т. 16, кн. 2, с. 316). «Старцы и юноши, люди свободных профессий и люди ярма, люди белой кости и чернь — все кружится в одном и том же омуте мелочей, не зная, что, собственно, находится в конце этой неусыпающей суеты и какое значение она имеет в экономике общечеловеческого прогресса» (там же).

И все-таки в изображении Щедрина есть «мелочи» и «мелочи». Он сам дифференцирует их по введенным. Есть мелочи «постыдные», порождающие в умах «слуг и недоумение», — вроде «мелочей» европейского политиканства («баттенберговские проказы»), и есть мелочи «горькие», «терзающие». Есть мелочи жизни «современного шалопака» Сережи Росткина, которого ждет впереди «совсем белый день, без точек, без пестрины», в который, как и вчера, «ничего не может случиться», и есть ежедневная борьба за пропитание интеллигентных тружеников Черезовых. Есть «мелкие дрязи» и «вопросцы» реакционно-рептинской прессы, мелочи жизни лгущего газетчика Ивана Непомнящего или трепещущего газетчика Ахведного, и есть исполненная истинного трагизма судьба Имярека, сурово казнящего свое прошлое за «ворох крох и мелочей». Там, где это нужно, налицо сатирические краски, щедринское презрение, пропья, сарказм, но необычайно усиливается, приобретая доминирующее звучание, интонация глубокой горечи, вызванной зрелищем жизни, принесенной в жертву мелочам: «Нет места для работы здоровой мысли, нет свободной минуты для плодотворного труда! Мелочи, мелочи, мелочи заполонили всю жизнь» (т. 16, кн. 2, с. 16). «Но спрашивается: ужели это действительность, а не безобразное сновидение?» (т. 16, кн. 2, с. 219).

Примечательная особенность творчества Щедрина второй половины 80-х годов состоит в том, что преимущественное внимание писатель отдает «среднему человеку» и человеку «массы», той «страдательной среде», которая была «подвержена работе». Щедрина волновали прежде всего терзающие мелочи народной жизни и та обыденность зла, с которой свыклись все. Вспоминая эпоху крепостного права с ее «целою сетью самых вопиющих мелочей» (вроде торговли

крепостными или рекрутчины), он восклицает: «И было время, когда все эти ужасающие картины никого не приводили в удивление, никого не пугали. Это были „мелочи“, обыкновенный жизненный обиход, и ничего больше» (т. 16, кн. 2, с. 31). Категория мелочей жизни у Щедрина — категория историческая. Писатель делает глубокий вывод о том, что «каждая эпоха имеет свои мелочи, свой собственный мучительный аппарат, при посредстве которого люди без особых усилий доводятся до истушения» (там же). Само слово «мелочь» приобретает некий символическо-аллегорический характер и своеобразную горько-проничательную огласовку. «Культурные люди», показывает Щедрин, расценивают как «мелочь» то, что имеет «вопиющую сущность». В представлении же человека, стоящего на стороне народных масс, это не что иное, как бедствия. Вместе с тем Щедрин выясняет, что и сами массы относятся к ним, как к обычному явлению. И еще раз подчеркиваем, самым страшным считал Щедрин эту привывчку к злу. «Правда, что массы безмолвны, и мы знаем очень мало о том внутреннем жизненном процессе, который совершается в них. Быть может, что продлившаяся им мелочью; быть может, они выносили его не так безучастно и тупо, как это кажется по наружности... но ежели это так, то каким же образом они не вымирали сейчас же, немедленно, как только сознание коснулось их? Одно сознание подобных мук должно убить, а они жили... Шли в Сибирь, шли в солдаты, шли в работы на заводы и фабрики; лили слезы, но шли... Разве такая солидарность с злостатем мыслима, ежели последнее не представляется обыденною мелочью жизни?» (т. 16, кн. 2, с. 34) — горько вопрошал писатель.

Исследователи справедливо отмечают нарастание трагического элемента в творчестве Щедрина 80-х годов. Анализируя формы трагизма в произведениях писателя, А. С. Бушмин приходит к выводу, что в 80-х годах «все более художественное внимание Щедрина сосредоточивалось не на каких-либо исключительных трагических ситуациях, а на трагизме обыденной жизни».¹² Трагизм обыденной жизни, часто несознаваемый, — новая категория русского реализма конца века, свидетельство более глубокого и тонкого постижения «механики» обезчеловечивающей действительности. Щедрин вскрывает и страшную духовную обедненность, и печальные итоги жизни современного человека. В целом ряде рассказов писатель взрывает эту обыденность трагическим исходом, осложненным подчас мучительным прозрением человека на пороге смерти. Остро встает в этих случаях вопрос

¹² Бушмин А. С. Сатира Салтыкова-Щедрина, с. 336.

о смысле жизни. «Ах, зачем, зачем была дана эта жизнь? — мучается перед смертью Черезов. — Надя! Ведь мы на каторге были, и называли это жизнью, и даже не понимали, из чего мы бьемся, что делаем; ничего мы не понимали!» (т. 16, кн. 2, с. 124). «Зачем все эти утра, дни и ночи сменяют друг друга? Что дальше?» (т. 16, кн. 2, с. 315) — спрашивает себя Имярек, подвергая всё беспощадному анализу. «Ужели дело жизни в том и состоит, что оно для всех одинаково отсутствует?» (т. 16, кн. 2, с. 317). Изображение «нравственной боли» человека, приходящего к выводу о напрасно прожитой жизни, ведет к значительному психологическому углублению щедринского реализма в рассматриваемом цикле.

В публицистическом введении к нему Щедрина писал: «Общее настроение общества и это — вот главное, что меня занимает, и это главное свидетельствует вполне убедительно, что мелочи управляют и будут управлять миром до тех пор, пока человеческое сознание не вступит в свои права» (т. 16, кн. 2, с. 35). Таким образом Щедрин подходит к основному вопросу своего творчества — о пробуждении сознания масс. Он не питает иллюзий, что терзающие «мелочи» будут устранены усилиями отдельной личности. «Все в этом деле зависит от подъема уровня общественного сознания, от коренного преобразования жизненных форм и, наконец, от тех внутренних и материальных преуспешаний, которые должны представлять собой постепенное раскрытие находящихся под спудом сил природы и усвоение человеком результатов этого раскрытия» (т. 16, кн. 2, с. 39). Так уяснились Щедриным объективная и субъективная стороны процесса ликвидации «мелочей жизни», которые в представлении великого писателя были неотделимы от собственных форм жизнеустройства и носили исторически преходящий характер. Вновь и вновь сатирик обращался в «Мелочах жизни» к учению «старинных» утопистов и, подвергая критике их мелочную регламентацию будущей жизни, солидаризировался с главным: «...идея новых оснований для новой жизни, идея освобождения жизни, исключительно при помощи этих новых оснований, от мелочей, делающих ее постылою, остается пока во всей своей силе и продолжает волновать мыслящие умы» (т. 16, кн. 2, с. 40).

Остро встает в щедринском цикле проблема идеала. На разных ступенях относительно него располагаются герои произведения. Здесь и масса, не тронутая его светом, и носители ложных, прозрачных «знамен», и люди, пробуждающиеся для сознательной работы мысли лишь на пороге смерти. Венчает цикл трагическая фигура Имярека, в скорбной исповеди которого нашли отражение мучительные переживания писателя, не-

удовлетворенного своей литературно-публицистической и общественной деятельностью. Ранее ограничивавшийся провозглашением демократических лозунгов «свободы, развития и справедливости», он приходит к осознанию необходимости личного революционного самоотвержения. Проблема революционного идеала получает в последних произведениях Щедрина поистине жгучий характер. Только на путях реализации этого идеала он видит избавление человека от «засилья мелочей жизни». В «Пошехонской старине» писатель напоминает русскому читателю об основном мотиве своей деятельности: «Прошу читателя не думать, что я считаю отвлеченности и обобщения пустопорожною фразой. Нет, я верил и теперь верю в их живоносную силу; я всегда был убежден и теперь не потерял убеждения, что только с их помощью человеческая жизнь может получить правильные и прочные устои. Формулированию этой истины была посвящена лучшая часть моей жизненной деятельности, всего моего существа. „Не погрязайте в подробностях настоящего, — говорил и писал я, — но воспитывайте в себе идеалы будущего; ибо это своего рода солнечные лучи, без оживляющего действия которых земной шар обратился бы в камень. Не давайте окаменеть и сердцам вашим, вглядывайтесь часто и пристально в сияющие точки, которые мерцают в перспективах будущего“» (т. 17, с. 72).

«До конца дней своих, — писал Н. К. Михайловский о Щедрина, — не уставал он звать нас в тот мир идеала и действительной веры в будущее, который только и может спасти от губительной цепкости мелочей».¹³

Раскрывая повседневную жизнь современного человека, Щедрина вглядывается в его нравственно-психологическое состояние, будь то чувство страха перед завтрашним днем у супругов Черезовых, ощущение безвыходности своего положения у сельской учительницы Губиной или горькое сознание одиночества и брошенности у Имярека. Писатель вскрывает трагизм существования человека в условиях жизни, опутанной мелочами, нащупывая новый аспект изображения действительности в русской литературе конца века. «Каким потрясающим драмы могут выплыть на поверхность из омута мелочей, которые настолько переполняют жизненную обыденность, что ни сердце, ни ум в минуту совершенства не трогаются ими!» (т. 16, кн. 2, с. 304) — это признание Щедрина в «Мелочах жизни» по существу предваряет феномен Чехова в русской литературе. При всем том в основе его художественной системы и в цикле «Мелочи жизни» — определенное логико-концептуальное начало. Общий тип изображе-

¹³ Михайловский Н. К. Щедрин, с. 392.

ния может быть охарактеризован как генерализующий. Отчетлива его собранность вокруг заданной проблемы, отчетлива собранность чувств и поступков героя вокруг заданного центра. Мысль автора находит открытое публицистическое выражение. «Мелочи жизни» выступают как проблема, подлежащая специальному художественно-публицистическому исследованию. Входящие в состав цикла очерки и рассказы дают срез социальной структуры общества под определенным углом зрения и очевидно соотносятся друг с другом. Общая идея реализуется в составе целого. Для образующих цикл очерков и рассказов характерна однотипность построения. Очерк дает социально-типовой портрет (отсюда соответствующие заглавия — «Хозяйственный мужичок», «Сельский священник», «Помещик», «Мироеды», «Газетчик», «Адвокат», «Земский деятель» и т. д.). Рассказ известным образом индивидуализирует его, прослеживая историю жизни и судьбы человека («Черезовы, муж и жена», «Чудинов», «Сельская учительница», «Счастливец», «Имярек» и др.). И там, и здесь внимание фиксируется на проявлениях социального зла, на тех обстоятельствах, которые диктуют человеку его образ жизни и определяют его судьбу. Человек чаще всего жертва несправедливого жизненного устройства. Развязки многих рассказов, как уже указывалось, трагические. В этих «трагических итогах» мысль о губительном влиянии «мелочей жизни», об их «вопяющей сущности» получает художественно-заостренное выражение. Сатирическое (при отсутствии гротескных форм его выражения), публицистическое и трагическое присутствуют в цикле одновременно, равным образом служа целям социальной критики.

* * *

Ставя проблему «Салтыков-Щедрин и Чехов», В. Кирпотин пишет: «Чехов по-своему продолжил разработку щедринской темы мелочей жизни. А это значит, что без влияния великого сатирика не мог бы сформироваться талант Чехова таким, как мы его знаем, что Чехов один из наследников и продолжателей традиции Салтыкова-Щедрина».¹⁴

По-иному подходит к проблеме А. С. Бушмин: «Заканчивая свой творческий путь, Щедрин как художник приходит в „Мелочах жизни“ в непосредственное соприкосновение со своим младшим современником — А. П. Чеховым. Первый заканчивал тем, с чего начал второй. Объяснение этого — прежде всего в тех проблемах, темах и типах, которые диктовала новая эпоха художникам слова».¹⁵

Известно, как высоко ценит Щедрин Чехов. И, очевидно, ему, как и другим мыслящим современникам, Щедрин помог и углубить представление о современной действительности, и выработать какие-то определенные ценностные ориентиры. Ставя проблему «Салтыков-Щедрин и Чехов», необходимо учитывать и объективное воздействие самой действительности, выдвигавшей перед художниками некие общие задачи, и освоение Чеховым опыта старшего собрата по перу. Но говорить о прямом художественном влиянии Щедрина на Чехова не приходится: художественно-стилевые системы их существенно разнятся. Что такое «мелочи жизни» у Чехова? На этот счет в настоящее время существует две точки зрения. Одна принадлежит А. П. Скафтымову и его последователям. Сущность ее состоит в том, что писатель последовательно «ограничил повседневностью художественную реальность своих произведений»,¹⁶ но «в бытовом течении жизни, в обычном самочувствии, самом по себе, когда ничего не случается, Чехов увидел совершающуюся драму жизни».¹⁷ Вторая точка зрения высказана в последние годы А. П. Чудаковым. Указав, что в числе главных свойств предшествующей литературной традиции была иерархия предметов, признаков, качества явления, исследователь пишет: «В чеховской модели мира этой иерархии нет. И когда Чехова называют художником „мелочей жизни“ — в противовес живописцам „крупных“ явлений, „певцом обыденного“ — в противовес художникам, изображающим экстраординарное и высокое, тем самым всего лишь приносится дань традиции». И дальше: «У Чехова нет преимущества внимания ни к мелочам, ни к вещам, ни к быту. По законам его художественной системы не может быть отдано предпочтение мелкому или крупному, случайному или существенному, материальному или духовно-идеальному. Великое и малое, вневременное и спиюминутное, высокое и низкое — все рассматривается не как пригодное для изображения в разной степени, а как равнодостоинное его. Все слито в вечном единстве и не может быть разделено. Творчество Чехова дало картину мира адогматическую и неиерархическую, не освобожденную от побочного и случайного, равно учитывающую все стороны человеческого бытия — картину мира в его новой сложности».¹⁸ Нам

¹⁶ Полоцкая Э. Реализм Чехова и русская литература конца XIX—начала XX в. — В кн.: Развитие реализма в русской литературе, т. 3. М., 1971, с. 80.

¹⁷ Скафтымов А. П. К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова. — В кн.: Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972, с. 413.

¹⁸ Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971, с. 282.

¹⁴ Кирпотин В. Указ. соч., с. 695.

¹⁵ Бушмин А. С. Сатира Салтыкова-Щедрина, с. 340.

представляется необходимым учитывать обе эти точки зрения. Действительно, Чехов нарушает иерархию крупного и мелкого, значительного и незначительного, обыденного и экстраординарного, дает нам «картину мира в его новой сложности». Но согласимся и с тем, что в чеховском художественном мире проблема обыденного принадлежит к числу коренных.¹⁹

Чеховский герой — это обыкновенный, средний человек, вызвавший в свое время суровые нарекания критики. Как известно, его называли скучным, серым, бессильным, а самого автора обвиняли в идеализации безыдеальной жизни. Сейчас нам ясно, что в этом обращении Чехова к обычному человеку, не «ангелу», но и не «злодею», не «святому», но и не «подлецу», состояла громадная заслуга Чехова перед русской жизнью и литературой. Чехов поставил обыкновенного человека в столь же обыкновенный бытийный поток и пришел к выводу о глубокой ненормальности существующей нормы жизни.

Мир, в котором живет чеховский герой, получает в творчестве писателя многоаспектный характер. Прежде всего Чехов развертывает щедринскую мысль об обыденности пребывающего зла. На контрасте между воображаемым и реально существующим построен рассказ «Припадок». Идя с приятелями в С—в переулок, студент Васильев предполагает увидеть страдальческие лица и виноватые улыбки. Но «все было обыкновенно, прозаично и неинтересно».²⁰ «На каждом лице он читал только тупое выражение обыденной, пошлой скуки и довольства» (т. 7, с. 209—210). И столь же равнодушны к узаконенному злу прости-туции окружающие. «Извозчики сидели на козлах так же спокойно и равнодушно, как и во всех переулках; по тротуарам шли также же прохожие, как и на других улицах. Никто не торопился, никто не прятал в воротник своего лица, никто не покачивал укоризненно головой» (т. 7, с. 203). Рассказ типичен для Чехова. Даже в тех немногих случаях, когда писатель обращается к вопиющим фактам социальной несправедливости, он фиксирует внимание на их внешней обыденности и привычном восприятии их большинством окружающих. Не случайно Чимша-Гималайский в рассказе «Крыжовник» с горечью восклицает: «Как, в сущности, много довольных, счастливых людей! Какая это подавляющая сила! Вы взгляните на эту жизнь: наглость и праздность сильных, невежество и скотоподобие слабых, кругом бедность невозможная, теснота, вырожде-

ние, пьянство, лицемерие, вранье. Между тем во всех домах и на улицах тишина, спокойствие; из пятидесяти тысяч живущих в городе ни одного, который бы вскрикнул, громко возмущился. Мы видим тех, которые ходят на рынок за провизией, днем едят, ночью спят, которые говорят свою чепуху, женятся, старятся, благодушно тащат на кладбище своих покойников; но мы не видим и не слышим тех, которые страдают, и то, что страшно в жизни, происходит где-то за кулисами. Все тихо, спокойно, и протестует одна только немая статистика» (т. 10, с. 62).

Знаменательны в рассказах писателя повторяющиеся картины быта, определенная ритуальная последовательность привычного, узаконенного хода жизни. Они передаются глаголами, выражающими многократность, повторность, длительность действия.

«Обыкновенно в девятом часу утра он уходил на службу... Во время большой перемены Маня присылала ему завтрак в белой, как снег, салфеточке... Из гимназии Никитин шел на частные уроки... Потом вдвоем обедали. После обеда он ложился в кабинете на диван и курил, а она садилась возле и рассказывала вполголоса». Умер учитель географии и истории Ипполит Ипполитыч. «Затем во весь учебный сезон не было никаких особенных событий» («Учитель словесности», т. 8, с. 326).

«Тетя Даша занималась хозяйством... Дедушка сидел все на одном месте и раскладывал пасьянс или дремал... Раз в неделю, а иногда и чаще, приезжали гости. Тетя входила к Вере и говорила: — Ты бы посидела с гостями, а то подумают, что ты гордая.

Вера шла к гостям и играла с ними подолгу в винт или играла на рояле, а гости танцевали» («В родном углу», т. 9, с. 317—318).

«По субботам Пустовалов и она ходили ко всенощной, в праздники к ранней обедне и, возвращаясь из церкви, шли рядышком, с умиленными лицами. от обоих хорошо пахло, и ее шелковое платье приятно шумело; а дома пили чай со сдобным хлебом и с разными вареньями, потом кушали пирог. Каждый день в полдень во дворе и за воротами на улице вкусно пахло борщом и жареной бараниной или уткой, а в постные дни — рыбой, и мимо ворот нельзя было пройти без того, чтобы не захотелось есть. В конторе всегда кипел самовар, и покупателей угощали чаем с булками. Раз в неделю супруги ходили в баню и возвращались оттуда рядышком, оба красные» («Душечка», т. 10, с. 107).

Старцеву представили Екатерину Ивановну («Ионыч»). «Потом, — пишет Чехов, — пили чай с вареньем, с медом, с конфетами и с очень вкусными печеньями, которые таяли во рту. С наступлением вечера мало-помалу сходи-

¹⁹ См.: Бялый Г. А. Русский реализм конца XIX века. Изд. ЛГУ, 1973.

²⁰ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30-ти т., Соч. в 18-ти т., т. 7. М., 1977, с. 204. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

лись гости, и к каждому из них Иван Петрович обращал свои смеющиеся глаза и говорил:

— Здравствуйте пожалуйте.

Потом все сидели в гостиной, с очень серьезными лицами, и Вера Иосифовна читала свой роман» (т. 10, с. 25—26). Через 4 года — «Пили чай со сладким пирогом. Потом Вера Иосифовна читала вслух свой роман... Потом Екатерина Ивановна играла на рояле шумно и долго, и, когда кончила, ее долго благодарили и восхищались ею» (т. 10, с. 37).

Перед нами хождение по кругу, замкнутость, своеобразная цикличность человеческого существования, подчеркнутая повторяющимся у Чехова «потом». Как никто из современников, Чехов сумел обнажить и пошлость обывательского бытия (это именно его, чеховский аспект изображения «мелочей жизни»), и драматизм существования человека «в тусклом хаосе» обыденности. Он видел трагедию не только внизу, в среде крестьян, весь ужас положения которых, по словам героя «Дома с мезонином», в том, что «им некогда о душе подумать, некогда вспомнить о своем образе и подобию; голод, холод, животный страх, масса труда, точно снеговые обвалы, загордели им все пути к духовной деятельности, именно к тому самому, что отличает человека от животного и составляет единственное, ради чего стоит жить» (т. 9, с. 184). Он видел ее и там, где не было изнуряющей борьбы за существование и боязни завтрашнего дня, но где человека со всех сторон подстерегала скука обывательских будней, бескрылой, однообразной жизни по шаблону.

Чехов переключается с Салтыковым-Щедриным в раскрытии драматизма обыденной жизни. Но формы обнаружения его у Щедрина и Чехова разные. У Щедрина из «омота мелочей» выплывают «потрясающие драмы». В его рассказах много смертей: преждевременно и мучительно умирают Черезов и Чудинов, кончат самоубийством сельская учительница Губина, портной Гришка, сын «счастливица» Крутицына; на пороге смерти, в состоянии «одиночества и брошенности» переосмысливает свою жизнь Имярек. Смерти завершают щедринские рассказы, сообщая им мрачный колорит. Смерти Щедрина обвиняют. Драматическое у Чехова лишено столь подчеркнуто-заостренных форм выражения и менее всего выступает как обвинительный документ.

В рассказе «Сельская учительница» Щедрин анализирует те «терзающие мелочи», которые отравляют жизнь его героини: неустроенный, жалкий быт, страх перед сильными мира сего, однообразный труд — все то, что превращает жизнь сельской учительницы в тусклое существование, выразительно названное писателем «хроническим остолбением». Одинокая и беззащитная, обласнанная помещиком, Анна Петровна Губина кон-

чает самоубийством. Завершая рассказ, Щедрин пишет: «Жизнь ее порвалась, почти не начавшись. Порвалась бессмысленно, незаслуженно и жестоко» (т. 16, кн. 2, с. 196). Чехов в рассказе «На подводе» обращается к аналогичному материалу. Сельская учительница Марья Васильевна живет такой же жизнью, но и щедринская героиня. Разница в том, что обстоятельства приводят Анну Петровну Губину к физической гибели, чеховскую Марью Васильевну — к духовному оскудению. Рассказ Чехова построен на столкновении уныло-прозаического, привычно-будничного круга дум и забот героини с неожиданным душевным волнением, лирическим всплеском, вызванным поэтическим видением матери, пробуждающим в Марье Васильевне забытые человеческие чувства — молодости, радости, счастья. Поэтическое видение исчезает, сменяясь суровой реальностью. Это столкновение и смена разных планов изображения выступают в рассказе Чехова средством выявления драматической сути жизни.

В повседневном потоке жизни люди, по мысли Чехова, не только упускают ее высшее содержание, высшие цели бытия, они оказываются поразительно слепы и глухи по отношению друг к другу. Их разъединяют фетиши ярлыка, чина, ходячей морали, сама эта мелочная обыденность, когда «мир погибает не от разбойников и не от воров, а от скрытой ненависти, от вражды между хорошими людьми, от всех этих мелких драг, которых не видят люди» («Леший», т. 12, с. 151). У Щедрина мотив одиночества человека в современном обществе несет на себе печать социальной детерминированности. У Чехова одиночество человека в современном мире — результат не только его социальной неустроенности и затерянности, но и ложных, разъединяющих людей представлений и соображений, мелких и ничтожных перед лицом неких высших человеческих ценностей.

Герою «Скучной истории» мучительно не только отсутствие высшей идеи, но и сознание своего одиночества. Он жаждет непредвзятого отношения к себе — не как к профессору, члену академий и пр. и пр., а просто как к человеку. Повесть написана в конце 80-х годов. Но в рассказе «Архиперей», написанном в конце 90-х годов, звучит тот же устойчивый чеховский мотив. Герою рассказа неприятны робость, чувство страха, которые испытывают в его присутствии даже близкие люди. Ему хочется, чтобы мать, как в детстве, пожалела и приласкала его. Лишь в предсмертных снах он испытывает свободу от сана и легкость, которая свойственна лишь юности. В знаменитом «футлярном» цикле показано, что ложные, чисто футлярные соображения (социальная природа которых совершенно ясна у Чехова) не

только гнетуще действуют на окружающих, но и коверкают судьбу самого Беликова, обкрадывают жизнь Чимши-Гималайского и Алехина. Устарели, отжили, по мнению Чехова, не только существующие формы жизни, но и представления о ней, мешающие человеку. И так, сфера привычного оказывается у Чехова исключительно широкой: это и обыденность социального зла, и обыденность бездуховного, погруженного в мелочи человеческого существования, наконец, это обыденность и мелочность существующих ложных норм и представлений, моральной неправоты, невнимания, равнодушия людей друг к другу. Многоликая обыденность не только предмет художественного творчества Чехова, она определенный философско-эстетический принцип изображения жизни. Известны слова Чехова о том, что писатель должен быть подобен химiku, слова, свидетельствующие о его стремлении к строго научному, объективному, аналитическому подходу к действительности. Исследователи Чехова справедливо говорят о своего рода атомарном уровне чеховского художественного постижения жизни.²¹ Это отнюдь не лишает его огромной обобщающей силы. В любом произведении Чехова зрелой поры мы чувствуем, по словам А. П. Скафтымова, «синтезирующее дыхание чувства жизни в целом».²² «Все, что происходит в произведениях Чехова, — пишет современный исследователь, — происходит по законам частного, повседневного случая, но — со всей значительностью общего явления, характеризующего действительность в целом. Так у Чехова соотносится передний план изображения с дальним, таково своеобразие глубины именно чеховского искусства».²³ Постоянный переход из сферы эмпирического, конкретного, частного в сферу всеобщего составляет закон чеховского творчества. Щедрин говорил о «призрачности» жизни, погруженной в омут мелочей, уподоблял ее «безобразному свиновидению». Чехов утверждает, что современная жизнь — ненормальная и потому ненастоящая. Усилия Чехова направлены к тому, чтобы обнаружить ее алогизм. В заостренной форме эта мысль художественно реализуется в рассказе «Черный монах». Парадокс заключается в том, что за норму почитается посредственность. Высшее же проявление человеческого духа, свободное и творчески сильное, оказывается не чем иным, как безумием. Ненормальность жизни, ее чудовищную нелепость Чехов выявляет и в «Даме с собачкой», когда пишет, что у Гурова «были две жизни: одна явная, которую видели и знали все, кому это

нужно было, полная условной правды и условного обмана, похожая совершенно на жизнь его знакомых и друзей, и другая — протекавшая тайно. И по какому-то странному стечению обстоятельств, быть может, случайному, все, что было для него важно, интересно, необходимо, в чем он был искренен и не обманывал себя, что составляло зерно его жизни, происходило тайно от других, все же, что было его ложью, его оболочкой, в которую он прятался, чтобы скрыть правду, как, например, его служба в банке, споры в клубе, его „низшая раса“, хождение с женой на юбилей, — все это было явно» (т. 10, с. 141).

Чеховские герои, как правило, не тому служат, не тех любят, не так живут. «Неистовая игра в карты, обжорство, пьянство, постоянные разговоры все об одном. Ненужные дела и разговоры все об одном отхватывают на свою долю лучшую часть времени, лучшие силы, и в конце концов остается какая-то кудая, бескрылая жизнь, какая-то чепуха, и уйти и бежать нельзя, точно сидишь в сумасшедшем доме или в арестантских ротах!» (т. 10, с. 137). Это ощущение прозревшего Гурова. «Странно, безумно и бесспорно, как у собаки» начинает казаться людская жизнь Якову Терехову («Убийство», т. 9, с. 150).

При изображении этой обыденной жизни, «полной условного обмана и условной правды», Чехову важно было художественно «остранить» ее. Поэтому структура чеховских произведений исполнена внутреннего контраста. Она не только реализует парадоксальное тождество «нормальное ненормально» и «нестрашное страшно», что убедительно показал в своих работах Г. А. Бялый.²⁴ Обыденная жизнь, на которую обречен современный человек, с точки зрения Чехова, неэстетична. Она неизменно квалифицируется им как скучная, скучная, бесцветная. Ее оттеняют редкие поэтические мгновения: прикосновение к прекрасной, исполненной тайны и очарования природе, любовь, творческий экстаз, ощущение молодости и счастья жизни — все то, что обнаруживает богатые духовные возможности человека. Коренной структурный принцип чеховских произведений — столкновение прозы и поэзии жизни.²⁵ И Чехов чрезвычайно внимателен к таким ситуациям и состояниям, когда человеку удается выйти из-под всевластной власти обыденности. В рассказе «Тиф» поэзия и радость жизни открываются поручику Климову в период выздоровления после тяжелой болезни. Тогда «мир божий даже в таком

²¹ См.: Бялый Г. А. Русский реализм конца XIX века.

²² Скафтымов А. П. Указ. соч., с. 449.

²³ Полоцкая Э. Указ. соч., с. 83.

²⁴ Бялый Г. А. 1) Русский реализм конца XIX века; 2) Современники. — В кн.: Чехов и его время. М., 1977.

²⁵ О столкновении света и тени у Чехова см.: Семанова М. Л. Чехов-художник. М., 1976.

тесном уголке, как спальня, казался ему прекрасным, разнообразным, великим» (т. 6, с. 135). Но проходит время, и радость уступает место скуке. В рассказе «Поцелуй» жизнь Рябовича наполняется поэтическим содержанием в момент влюбленности в незнакомую женщину, нечаянно одарившую его поцелуем. Но таит иллюзии, и по контрасту с поэтическими мечтами окружающее начинает казаться Рябовичу необыкновенно скучным, убогим и бесцветным (т. 6, с. 423). Вторжение прекрасного в «нищенскую жизнь людей» (М. Горький) заставляет их вспомнить о своем человеческом достоинстве, о высших целях бытия. В свою поэтическую минуту Марья Васильевна, героиня рассказа «На подводе», испытывает не только острое ощущение счастья, но и чувство равенства, близости к помещику Ханову. Вспомним также знаменитую сцену в Ореанде, когда в виду «сказочной обстановки — моря, гор, облаков, широкого неба», вблизи любимой женщины в Гурове пробуждаются высокие мысли о том, «как в сущности, если вдуматься, все прекрасно на этом свете, все, кроме того, что мы сами мыслим и делаем, когда забываем о высших целях бытия, о своем человеческом достоинстве» (т. 10, с. 134). Мотив близкого торжества красоты и правды на земле — коренной мотив чеховского творчества конца 90-х — начала 900-х годов.

Человек в художественном мире Чехова при всей его обыкновенности не мелок и не прост. Его отношения со средой и обстоятельностью не могут быть исчерпывающе определены посредством прямого противопоставления или столь же прямой зависимости. Есть в нравственно-духовном потенциале чеховского героя нечто, не зависящее от быта. Если мы обратимся к рассказу «Студент», то должны будем признать, что стремление к правде и красоте, по убеждению писателя, всегда составляло основу нравственного прогресса. Чеховский герой может не выдержать испытания на прочность и, бессильный перед обыденностью жизни и внутренне не свободный от нее, погрузиться в омут обезчеловечивающих мелочей («Ионыч», «В родном углу»). Но чаще писатель фиксирует внимание на проявлениях внутренней конфликтности своих персонажей с привычным укладом жизни, на процессе отталкивания их от быта, когда пробуждается или обостряется недовольство «неподвижной, серой, грешной жизнью», возникает желание реализовать скрытые возможности, сделать жизнь осмысленной и прекрасной.

Человек в художественном восприятии Чехова — не жертва и не герой. Салтыков-Щедрин писал о среднем человеке, что он «не умеет ни любить, ни ненавидеть, а поступает с таким расчетом, чтобы в его жизнь не вкралось недоумение или неудобство» (т. 16, кн. 2,

с. 320). В душу чеховского героя уже вкралось ощущение несообразности обыденно-мелочной жизни с человеческими возможностями и потребностями; возник дискомфорт. Это внутренне конфликтное состояние до чрезвычайности обостряет и драматизирует его отношения с окружающим миром. «Чеховский герой, — пишет Л. Д. Усманов, — предстает перед нами в состоянии какой-то неопределенной тревоги, мучительных раздумий, смутных порывов и это проецируется почти на все повествовательные единицы, втягивает любую деталь, мелочь жизни в зону острых противопоставлений».²⁶

То, что когда-то принималось героем, вызывает теперь тяжелое чувство раздражения, неприятия, глухой тоски. Никитина («Учитель словесности») начинают раздражать те мелочи семейного быта, которые раньше казались очаровательными. Привычное течение жизни оказывается чревато взрывом, появляется характерный для чеховских произведений мотив ухода.²⁷ «Бежать отсюда, бежать сегодня же, иначе я сойду с ума!» — пишет в своем дневнике Никитин. Желание бросить и миллионы, и дело, уйти со двора пробуждается в душе Лаптева («Три года»). По существу, бросить все и уйти советует своей задумавшейся паццентке доктор Королев («Случай из практики»). Нестерпимо хочется освободиться от всего мелкого и ненужного преосвященному Петру («Архирей»), разорвать пути невыносимой жизни — Гурову. Возникает характерная для Чехова система пространственно-временных оппозиций: дом — мир, настоящее — будущее.

Салтыков-Щедрин горько сетовал на придаленность общественного сознания и стремился внести в него свет великих утопий. Чехов уловил сдвиг в настроении и сознании русского общества конца века. Идя от жизни, он запечатлел начавшийся процесс пробуждения и одновременно усилил его своим искусством. Щедрин в «Мелочах жизни» и скорбел, и негодовал. Чехов, как справедливо заметил в свое время Б. Эйхенбаум, вмешался в обыденную, мелочную сторону бытия «не с тем, чтобы прямо обличать или негодовать, а с тем, чтобы показать, как эта жизнь несообразна с заложенными в этих людях возможностями. Он зывал к разуму, к воле — то смехом, то грустью».²⁸

В критической литературе о Чехове справедливо говорят об адогматизме его мышления. Не предлагая готовых рецептов

²⁶ Усманов Л. Д. Художественные искания в русской прозе конца XIX века. Ташкент, 1975, с. 51.

²⁷ О мотиве бегства в русской литературе конца XIX века см.: Бялы й Г. А. Современники.

²⁸ Эйхенбаум Б. О прозе. М., 1969, с. 361.

тов, писатель звал к поискам правды жизни. Как никто из его предшественников, он сумел стать рядом со своим демократическим читателем, посмотреть на мир его глазами.

Но, развивая мысль об адогматизме писателя, А. П. Чудаков в своем известном исследовании «Поэтика Чехова» по существу поставил под сомнение реалистическую природу чеховского творчества. Чехов заявлен художником, последовательно осуществлявшим принцип случайностного изображения жизни. «В художественном мире Чехова, — пишет А. П. Чудаков, — нет открыто целенаправленного подбора вещей, мотивов, черт характера... Предметный мир, события, персонажи предстают перед читателем в их индивидуальных, случайностных качествах и сочетаниях. Изображенный мир явлен в нерасчлененной неотобранности».²⁹ Думается, природа чеховского творчества остается реалистической, поскольку основная проблема реализма как метода — проблема человека и среды, равно как и проблема закономерного и случайного, Чеховым не снимаются. Другое дело, что следует говорить о действительно усложнившемся характере соотношений: человек — среда, закономерное — случайное, общее — частное, крупное — мелкое. «Чеховское случайное, — замечает А. П. Чудаков, — не проявление характерного, как было в предшествующей литературной традиции, — это собственно случайное, имеющее самостоятельную бытийную ценность и равное право на художественное воплощение со всем остальным».³⁰ И это утверждение уязвимо. Открытие Чехова заключается не в равноположности существенного и случайного и равномерности авторского внимания, а в воссоздании диалектической сложности жизни. В этом смысле особый интерес представляет рассказ «По делам службы». Следователю Лыжину, приехавшему в провинциальное захолустье на вскрытие, поначалу все, что он видит и слышит, кажется чуждым, мелким, неинтересным, случайным: и метель, и старик сотский, и мертвое тело в соседней комнате. Потом впечатления от этой скудной, неинтересной для Лыжина обстановки сменяются иными. Идут сцены в доме фон Таунца, куда доктор Старченко уводит следователя скоротать вечер. И Чехов пишет: «Следователь смеялся, танцевал кадрили, ухаживал, а сам думал: не сон ли все это? Черная половина земской избы, куча сена в углу, шорох тараканов, противная нищенская обстановка, голоса понятых, ветер, метель, опасность сбиться с дороги, и вдруг эти великолепные светлые комнаты, звуки рояля, красивые девушки, кудрявые дети, веселый, счаст-

ливый смех — такое превращение казалось ему сказочным; и было невероятно, что такие превращения возможны на протяжении каких-нибудь трех верст, одного часа. И скучные мысли мешали ему веселиться, и он все думал о том, что это кругом не жизнь, а клочки жизни, отрывки, что все здесь случайно, никакого вывода сделать нельзя» (т. 10, с. 97). И наконец, третий этап в развитии настроения героя, в изображении того душевного процесса, которым прежде всего озабочен Чехов. Оставшись ночевать в доме фон Таунца, Лыжин, как пишет Чехов, «не испытывал удобства». Он снова слышит вой метели, видит тревожный сон, в котором каким-то странным образом сотский и бедный самоубийца — страховый агент оказываются рядом, слышит их голоса: «Мы идем, мы идем, мы идем... Вы в тепле, вам светло, вам мягко, а мы идем в мороз, в метель, по глубокому снегу... Мы не знаем покоя, не знаем радостей... Мы несем на себе всю тяжесть этой жизни, и своей, и вашей». И когда наступает пробуждение, начинается беспокойная работа мысли, приводящая следователя к выводу: «В этой жизни, даже в самой пустынной глуши, ничто не случайно, все полно одной общей мысли, все имеет одну душу, одну цель, и, чтобы понимать это, мало думать, мало рассуждать, надо еще, вероятно, иметь дар проникновения в жизнь, дар, который дается, очевидно, не всем. И несчастный, надорвавшийся, убивший себя „неврастеник“, как называл его доктор, и старик мужик, который всю свою жизнь каждый день ходит от человека к человеку, — это случайности, отрывки жизни для того, кто и свое существование считает случайным» (т. 10, с. 99). Более того, чеховскому герою открывается не только эта всеобщая связь явлений жизни, но и собственная причастность к ней. «И он чувствовал, — пишет Чехов, — что это самоубийство и мужицкое горе лежат и на его совести; мряться с тем, что эти люди, покорные своему жребию, взвалили на себя самое тяжелое и темное в жизни — как это ужасно! Мряться с этим, а для себя желать светлой, шумной жизни среди счастливых, довольных людей и постоянно мечтать о такой жизни — это значит мечтать о новых самоубийствах людей, задавленных трудом и заботой, или людей слабых, заброшенных, о которых только говорят иногда за ужином с досадой или с усмешкой, но к которым не идут на помощь» (т. 10, с. 100).

Так разрозненные, отдельные впечатления сливаются в сознании чеховского героя в единое целое, случайные по видимости ассоциации нащупывают важные связи, подспудная работа мозга завершается мыслью, развертывающейся «широко и ясно». Так совершается переход из сферы эмпирического в сферу всеобщего и в настроении героя, и в дви-

²⁹ Чудаков А. П. Указ. соч., с. 263.

³⁰ Там же, с. 282.

жени авторской художественной идеи в контексте целого.

Чеховские «случайность» и «неотобранность» кажущиеся.³¹ Несомненно, Чехов утончил наши представления о психофизическом бытии человека и его связях с внешним миром. Он действительно воссоздает бытийный поток с его видимой хаосогенностью. Но не сама по себе ценность случайного, очевидно, интересует писателя. Трудно унифицировать все примеры использования Чеховым художественной подробности, но в каждом эта подробность художественно мотивирована. Чехов тяготеет к изображению действительности через восприятие героя. Это накладывает особый отпечаток на изображенное. Оно в самом деле производит впечатление известной «неотобранности» и даже «калейдоскопичности», благодаря чему Чехов добивается исключительной конкретности в изображении человека в окружающем мире. Но, вглядываясь в нравственно-эмоциональное самочувствие современного человека, Чехов обнаруживает, как в ходе обычной жизни, в калейдоскопе мелочей и путанице житейских отношений возникают для него «вопросы» и «проблемы». Это не освобождает духовное бытие от бытия внешнего, от сигналов и знаков внешнего мира, от их восприятия. Но, думается, это не столько реализация принципа «случайного» изображения жизни, сколько новое, более сложное и тонкое, но реалистическое в своей основе качество чеховского психологизма.

В рассказе «Архирей» Чехов великолепно передает физическое и душевное состояние заболевшего человека. Изображение идет, так сказать, двойным планом: с одной стороны, фиксируются явления внешнего мира, в котором живет, движется, действует, который воспринимает пресвященный, с другой — внимание переключается на внутренний мир героя: воспоминания о прошлом, растущее недовольство настоящим, угнетающим его массой «мелкого и ненужного», горечь одиночества среди людей, от которых он отгорожен высоким саном, перед самой смертью сменяются ощущением собственной малости, слабости, незначительности и, наконец, полной, же-

ланной свободы. «И представлялось ему, что он, уже простой, обыкновенный человек, идет по полю быстро, весело, постукивая палочкой, а над ним широкое небо, залитое солнцем, и он свободен теперь, как птица, может идти, куда угодно!» (т. 10, с. 200).

Повествование строится таким образом, что поток размышлений и воспоминаний пресвященного все время разбивается вторжениями внешнего мира, улавливаемыми болезненным сознанием героя. Беспokoит лунный свет, слышатся обрывки разговора в соседней комнате, и пресвященный реагирует на доносящиеся до него реплики, а затем снова сосредоточивается на своем — коренном и важном.

* * *

В 80-х годах чутьем гениального мыслителя-художника и публициста Щедрин почувствовал в «мелочах жизни» кардинальную проблему времени. Обращение к ней вызвало определенные изменения в его художественной системе. То, что прозревалося Щедриним, вошло в плоть и кровь чеховского творчества, породив совершенно новый художественный мир. Проблема «мелочей жизни» не ставится Чеховым как «предметно-ограниченная»,³² подлежащая специально художественно-публицистическому исследованию и решению, как в известном цикле Щедрина. Она связана уже с некими общими философско-эстетическими принципами писателя в подходе к жизни и ее изображению.

Поворот в сторону постижения трагизма «мелочей жизни», умение увидеть в привычно-будничном, обыкновенном общем социальном неблагополучии — сущностные черты русского реализма конца века. Это относится к художникам и старшего и младшего поколений. К рассматриваемой теме обращается в 80-е годы Лев Толстой. Позже, очевидно не без воздействия Чехова, Короленко. Симптоматично признание последнего по поводу рассказа «Нестрашное» (1903): «Тема — бессмысленная сутолока жизни и предчувствие или ощущение, что смысл есть, огромный, общий смысл всей жизни, во всей ее совокупности, и его надо искать».³³

³¹ См.: Бердников Г. П. О поэтике Чехова и принципах ее исследования. — Вопросы литературы, 1972, № 5; Видуэцкая И. П. Способы создания иллюзии реальности в прозе зрелого Чехова. — В кн.: В творческой лаборатории Чехова. М., 1974.

³² Выражение В. Б. Катаева в статье «Герой и идея в произведениях Чехова 90-х годов» (Вестник МГУ, 1968, № 6).

³³ Короленко В. Г. Собр. соч. в 10-ти т., т. 10. М., 1956, с. 357—358.

О ПУТЯХ РАЗВИТИЯ ДЕМОКРАТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

(ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XIX—НАЧАЛО XX ВЕКА)

Реформа 1861 года и усилившийся в связи с этим процесс расслоения деревни, развитие капитализма в России и выход на арену революционной борьбы пролетариата предопределили развитие демократической поэзии второй половины XIX—начала XX века.

Прежде всего следует отметить появление большого числа крестьянских поэтов или, вернее, писателей-самоучек, вышедших из демократических слоев общества. Их сближали многие обстоятельства: низкое происхождение, социальное положение обездоленного человека, отсутствие должного образования, культурного развития и поэтической школы, общность идейных и эстетических интересов, затруднения с публикацией произведений и т. д. Это все привело их к мысли сгруппироваться и тем самым облегчить свою судьбу.

Первое такое объединение происходит вокруг сборника «Рассвет» (1872), выпуск которого возглавил И. З. Суриков. Затем неоднократно выходят другие коллективные сборники, создаются особые издательства, книготорговые предприятия и кружки. В 1905 году организационно оформляется Суриковский литературно-музыкальный кружок, который ставит своей целью «объединить писателей, общественных деятелей и музыкантов, вышедших из народа и не порвавших с ним духовной связи».¹ Это свидетельствует о существовании самостоятельной группы писателей, ставящей перед собой определенные задачи, отличные от других литературных направлений.

В то же время писатели из народа не представляли единое целое. Заслуживает внимания попытка Е. Калмановского разделить суриковцев на три группы. К первой группе он относит «чистых суриковцев», стихи которых «в основном завершали традиции» (М. Леонов, С. Кошкар, И. Морозов, Е. Назаров, М. Савин и другие); ко второй — тех, которые «становились у колыбели пролетарской поэзии», определяющим в их творческой судьбе было «новое высокое призвание поэта, а не власть традиций» (Ф. Шкулев, Е. Нечаев); третью группу составляют такие литераторы, чья связь с кружком Сурикова была «особенно недолгой» и которые «начинали новую полосу в истории крестьянской поэзии» (С. А. Есенин,

Н. А. Клюев, С. А. Клычков, П. В. Орешин, А. В. Ширяевец).²

В эту классификацию следует, однако, внести некоторые существенные поправки. Во-первых, необходимо выделить еще группу так называемых «поэтов от сохи», которые обычно проживали в деревне, сочетали творческую деятельность с физическим трудом и хорошо знали настроения крестьян (С. Д. Дрожжин, С. Я. Дерунов и другие). Только в таком случае можно проследить все основные пути развития крестьянской поэзии.

Во-вторых, в основу классификации следует положить какой-то единый критерий и уточнить названия групп. Говоря о «чистых суриковцах» и о зачинателях пролетарской поэзии, Е. Калмановский опирается на принцип традиций и новаторства, а когда переходит к есенинской плеяде, то отличительной особенностью этих поэтов называет непродолжительность их связи с суриковцами. Это, кстати, трудно сказать о Ширяевце. Кроме того, среди первых и вторых можно также найти таких, которые недолго были связаны с кружком или вообще организационно в него не входили. К тому же, понятие «суриковец» означает определенное течение в литературе, а не просто принадлежность к кружку.

Представляя собой самый многочисленный класс России, крестьянство выделяло из своего состава пролетариев, мещанство и незначительную часть интеллигенции. Каждый из вышеназванных четырех стилевых потоков демократической поэзии так или иначе был связан преимущественно с крестьянством или с одной из этих социальных групп. Таким образом, в основу классификации должен лечь принцип классовой обусловленности творчества, который, как известно, в литературе проявляется не прямолинейно, а через целый ряд субъективно-объективных факторов.

Так называемые «чистые суриковцы» выражали преимущественно идеологию мещанства, трудовых слоев городского населения, не связанного с крупным производством, и бедноты вообще, удовлетворяя их запросы и эстетические вкусы. Выйдя главным образом из крестьянской среды, эти поэты были мелкими торговцами, артельщиками, актерами, лакеями, поварами, служили в пивных и табачных лавках, приказчиками, занимались извозом и т. д. Им

¹ Суриковский литературно-музыкальный кружок. (Выдержки из устава). — Друг народа, 1916, № 1, на обороте титульного листа.

² Калмановский Е. Суриков и поэты-суриковцы. — В кн.: И. З. Суриков и поэты-суриковцы. М.—Л., 1966, с. 53. (Библиотека поэта, большая серия).

часто играла судьба: то они становились владельцами фабрик, то бездомными бродягами. Не имея твердой материальной основы и постоянного местожительства, они обычно скитались по Руси в поисках счастья. Не случайно для мещан и городских низов характерны частнособственническая психология, индивидуализм, непостоянство и переменчивость настроения с преобладанием пессимизма. Обреченные на прозябание и вымирание, они не имели будущего. К этим социально-историческим условиям восходит истоки поэзии И. З. Сурикова и его последователей.

Определяющими мотивами в поэзии городского бедноты и мещанства являются безысходное горе, беспросветная нужда, сетование на злую судьбу, отсутствие четко выраженного идеала. Это творчество, лишенное также социальной заостренности. Наиболее распространенным образом является лирический герой, общественное положение которого весьма неопределенно. Чувствуется только, что это обездоленный, страдающий, терпящий лишения человек. Социально бедными выглядят и другие герои — ямщик, косарь, сапожник, пастух, нищий, горемыка, бездомный бедняк, сирота и т. д. Они присутствуют как необходимый атрибут главным образом в связи с затрагиванием той или иной темы.

Поэты городских низов и мещанства не сумели показать общественные причины зла, хотя источник всех страданий они видели в материальном неравенстве, в нищете, нужде, бедности. В основе невзгод и переживаний у них, как правило, лежат второстепенные или случайные жизненные явления, связанные в основном с судьбой отдельной личности: болезнь, сиротство, безответная любовь, одиночество, пьянство и т. д. Иногда плохая жизнь объясняется незнанием вообще, горемыку преследуют то «злая ведьма-судьба», то «жизнь-злодейка», то «судьба-злодейка», то «доля».³ В стихотворении М. А. Козырева «Нищий» показан собирающий подаяние «старичок седой», который когда-то «злой нужды в глаза не знал» и сам «нищим помогал». Его сгубила «чарка хмельного».⁴ А в стихотворении Д. Е. Жарова «На кладбище» «богач стал бедняк-бедняком» потому, что он давал деньги взаймы, не получая их обратно, и устраивал пышные обеды, «большой его дом был приютом гуляк и нахалов». Автор приходит к выводу: «Вот что значит убить капитал для пустого и глупого дела!»⁵ На основе таких произведений создается впечатление, что благополучие зависит от личных качеств.

В то же время герой у поэтов городских низов — человек слабый, не может противостоять жизненным невзгодам, его участь всецело определяется материальным положением. Нищета и бедность приводят к безысходному горю и к гибели. У героя почти нет надежд на лучшее будущее. Его мучения и метания завершаются, как правило, смирением с судьбой. То злая нужда забивает его «в мрачный, тесный угол». То он, почувствовав свое бессилие, заворачивается в одеяло и в тоске засыпает или же рыдает, уткнувшись лицом в подушку. Порой страдалец равнодушно ожидает смерти. С сожалением осознает, что «солнце-то светит не многим», или же приходит к мысли о том, что «горя и печали нет лишь там, где нет людей»⁶ иными словами, существующее положение признается вечным.

Герой стремится найти забвение путем ухода в прошлое. В таком случае обычно вспоминается детство, а вместе с ним возникает мир сказочной фантастики и чудесной деревенской природы. Картины в большинстве случаев отличаются светлыми тонами. С этой порой связаны смех, веселье, катанье на санках, хождение в лес, рыбалка, ночное, надежды на счастье, вера в любовь, «искреннюю дружбу».⁷ Здесь можно вспомнить стихотворения Сурикова «Детство», «В ночном», «На реке», «Дед Клим».

Но счастливые картины детства в творчестве этих поэтов встречаются изредка и лишь на фоне сельской жизни. Городская же действительность бросает человека в пучину мучений со дня его рождения. Примечательно стихотворение Сурикова «Покойница», где показана горькая участь сирот, оставшихся на произвол судьбы после смерти матерей.

Следует подчеркнуть, что вообще все то здоровое, что содержится в их поэзии, связана с деревней или восходит к ней. В целом ряде стихотворений воспевается богатая сельская сила и трудолюбие крестьянина, размах и широта его души. Сюда же примыкают произведения, рисующие красоту русской природы («Косари», «Летом», «Загорелась над степью заря...», «Зима» И. З. Сурикова, «Ночь давно, и кругом...» С. А. Григорьева, «Жатва» М. А. Козырева). Подобных стихотворений особенно много у М. Л. Леонова.⁸

На этой почве построено противопоставление города и деревни. Душный город с его фабричными трубами, лязгом железа и капиталистическими формами эксплуатации является воплощением не-

⁶ Суриков И. Собр. стихотв., с. 57, 65, 70, 92, 126, 128, 157.

⁷ Грезы. Сборник стихотворений, посвященный памяти поэта-крестьянина А. Е. Разоренова. М., 1896, с. 19.

⁸ См. сборник: Леонов М. Стихотворения. Изд. 2-е, доп. М., 1898.

³ Суриков И. Собр. стихотв. Л., 1951, с. 57, 64, 65, 93. (Библиотека поэта, большая серия).

⁴ И. З. Суриков и поэты-суриковцы, с. 346.

⁵ Там же, с. 339—340.

воли, горя, невзгод, людских слез, нищеты, которые отнимают у человека душевные и физические силы, делают его больным и слабым. Показательно следующее четверостишие Сурикова:

Город шумный, город пыльный,
Город, полный нищеты,
Точно склеп сырой, могильный,
Бодрых духом давишь ты!⁹

В деревне же дышится легко и свободно. И человек как бы рождается заново, молодеет душой, светлеет умом. У него разгорается кровь, закипают силы, и он снова готов «на дело, на борьбу и тяжкий труд».¹⁰

Безусловно, поэзия городской бедноты и мещанства не лишена социальных мотивов и попыток заглянуть в будущее. Само изображение нищенской жизни низов избличало общественный строй царской России, обрекающий огромную часть населения на прозябание и голодную смерть. Например, Суриков показывает тяжелый труд девушки-батрачки («В поле»), рассказывает о горе дедушки Федота, внуку которого на прядильной фабрике в Питере руку оторвало («Горе»), прослеживает печальную судьбу швеи, которая «без жалоб носила нужду», «богатым продавала свой труд за гроши», заработала чахотку и теперь лежит в больнице при смерти.¹¹ М. А. Козырев замечает, что зерно «силами могучими да кровавым потом добыто» («Жатва»)).¹²

Но таких конкретных картин мало. К тому же социальная направленность их недостаточно ясна, поэты не вскрывают корней общественного зла и не типизируют явлений. Вернемся к рассмотрению некоторых из только что упомянутых произведений. Так, в стихотворении Сурикова «Горе» внимание сосредоточено на том, что дедушке Федоту трудно теперь будет жить, так как покалечен его внук, на которого он возлагал большие надежды. А тот факт, что рабочему на фабрике оторвала руку, не выглядит как типичный. В данном случае автору важно не это. С внуком могло произойти и другое несчастье. Произведение не направлено против бесчеловечности фабричного труда. Поэт даже и не ставил перед собой такой задачи.

Подобная социальная неопределенность характерна и для произведений Григорьева. В стихотворении «Владимирка» сочувственно изображается тяжелый путь каторжан, однако в нем нет ни одной детали, которая говорила бы, что перед нами страдальцы за народное счастье. Такой поворот дела суще-

ственно изменил бы наше отношение к заключенным.

Все это свидетельствовало об абстрактно-гуманистической форме поэтического мышления суриковцев, которая исключала классовый подход к явлениям действительности. Они делили всех людей лишь на богатых и бедных и оплакивали горькую участь вторых, так как сами находились в их положении.

Оторванность этих поэтов по существу от судеб деревни, непричастность к пролетариату и непонимание происходящих в общественной жизни процессов составляют главные причины проявления индивидуализма, замкнутости и узости интересов. Их почти не волновали общенациональные проблемы. Попробуйте отыскать в поэзии городских низов и мещанства слово «Родина». Е. И. Назаров, например, делает попытку изображения героического прошлого «страны богатырей» и несгибаемой силы народа, но Русь у него превращается в «край священных алтарей» и в «царство истинных царей».¹³ Более удачными в этом плане можно считать лишь обработки былин («Богатырь Илья» А. Е. Разоренова).¹⁴

В творчестве «чистых суриковцев» не нашел сколько-нибудь существенного отражения третий этап освободительного движения в России, в частности революция 1905 года, а также другие крупные исторические события того времени. Отсюда слабость и ограниченность положительных идеалов и вольнолюбивых устремлений.

Поэты городских низов не видели необходимости и возможности коренных, революционных преобразований. Главный путь общественного прогресса они усматривали в просвещении. В остальном же, по их мнению, все зависит от самого человека. Поскольку основным источником страданий они считали бедность, то и призывали к избавлению от нее с помощью разума и труда, причем призывы носили абстрактный характер. Суриков, например, заявляет: «Все одолеет сила духа, все победит упорный труд!»¹⁵ Ему вторит Григорьев: «У нас разум есть и руки, труд нам счастье обещает».¹⁶ Д. Жаров стыдит «жителей кабацких» за то, что они не пахнут и не косят. Он призывает их бросить «попойки... вредные» и приняться «за труды... честные».¹⁷

Личное счастье суриковские герои не связывали с благополучием всего общества, каждый выбивается в люди сам,

¹³ Назаров Е. И. Собр. стихотв. Елец, 1889, с. 63—64.

¹⁴ Рассвет. Сборник (нигде не бывших в печати) произведений писателей-самоучек. Вып. первый. М., 1872, с. 57—63.

¹⁵ Суриков И. Собр. стихотв., с. 156.

¹⁶ И. З. Суриков и поэты-суриковцы, с. 323.

¹⁷ Там же, с. 338.

⁹ Суриков И. Собр. стихотв., с. 158.

¹⁰ Там же, с. 159.

¹¹ Там же, с. 102—103.

¹² И. З. Суриков и поэты-суриковцы, с. 347.

как может. Так, бедняк из стихотворения Григорьева видит во сне, что он разбогател. Его особенно радует, что он «паном-пан сам себе» и что

Односельцы к нему
Занять денег идут,
Даже власти ему
Все почет отдают.¹⁸

Это лишний раз подтверждает, что поэты городских низов не видели необходимости общественных изменений, так как считали, что социальное неравенство — явление извечное. Поэтому в их творчестве нет ни ненависти к угнетателям и несправедливому общественному строю, ни идей классовой солидарности и борьбы, ни картин светлого будущего. В лучшем случае у бедняка «в сердце зависть закипает от того, кто в свете злой нужды не знает»; он просит указать дорогу, которая бы «вела прямо в царство добра», или же надеется смело пойти «дружной толпой за светлой желанной судьбой».¹⁹

Какова социальная наполняемость таких словосочетаний, как «зависть закипает», «царство добра», «дружной толпой»? Какие общественные идеалы в них выражены? Более расплывчато, очевидно, и нельзя было сказать. Однако это не свидетельствует об оторванности поэтов от жизни. Они весьма правдиво отразили взгляды и настроения бедноты, трудовых слоев городского населения, не связанного с крупным производством, и мещанства, их неопределенную идеологию, не имеющую четких целей и задач. Эти слои общества были и угнетаемы, и подавлены капиталом, и забиты нуждой, и разобщены, и не видели исхода мучениям.

Отражая настроения и взгляды многочисленных, но отсталых и не имеющих будущего слоев населения России, поэзия городских низов отличалась консерватизмом и бесперспективностью, ей недоставало социально важных обобщений. Это тем более было заметно на фоне общих больших достижений русской литературы того времени, и особенно гражданской лирики Некрасова. С ростом революционного движения, с появлением пролетарской поэзии и произведений М. Горького, ознаменовавших зарождение нового метода — социалистического реализма, стихотворения суриковцев все более теряли свою общественную значимость. Если для творчества Сурикова были характерны демократизм, широта тематики, тяготение к фольклорным истокам, то его последователи не сумели добавить ничего существенного к его наследию. Мы не говорим уже о превосходстве первого по степени талантливости.

¹⁸ Там же, с. 324.

¹⁹ Суриков И. Собр. стихотв., с. 65, 148, 175.

Развитие поэтов — выходцев из низов задерживалось еще и тем обстоятельством, что они не проходили серьезной школы ученичества, не были профессионалами и к тому же нередко противопоставляли свое творчество классическим образцам, желая утвердить в литературе направление «самоучек».

Они отошли также от основного эстетического принципа устной поэзии. Если народные певцы и сказители стремились к традиционности, т. е. считали художественным достоинством нового произведения его фольклорную окраску, схожесть с другими подобными произведениями, то поэты городских низов пошли по линии индивидуализации своего творчества, придерживались чисто литературных закономерностей, где уже качественным показателем является не традиционность, а новаторство.

Ориентация на литературные традиции наметилась уже в поэзии Сурикова. В отличие от Кольцова его песни не фольклорного, а больше литературного происхождения, хотя в отдельных его произведениях народно-песенные основы еще достаточно сильны. Заслуга Сурикова и его последователей состоит в том, что они явились создателями городской песни и романа.

Реалистические тенденции, впечатляющие картины нищенского быта, умение вызвать сострадание к угнетенным низам, невосприимчивость к формалистическим веяниям, отдельные яркие произведения (особенно песни) — все это имело некоторое влияние на общее развитие литературы, усиливая в ней демократическую струю. Однако ощутимых предпосылок для искусства социалистического реализма творчество поэтов городской бедноты и мещанства с собой не несло.

* * *

Другая группа крестьянских поэтов, «поэтов от сохи», была малочисленной по своему составу. В условиях царской России сочетать физический труд пахаря с литературной деятельностью было почти невозможно. Сказывались тяжелые материальные условия и отсутствие свободного времени. Очень трудно было получить даже начатки образования. Темnota и косность сельской жизни сковывали культурный рост. Отсутствие творческой среды и органов печати зачастую заглушало навсегда природные задатки. Самым ярким представителем этого направления был Дрожжин, который смог выбиться в число литераторов благодаря большому таланту, сильной воле и исключительному трудолюбию; более того: хотя и на время, он вырвался из деревни и вернулся туда уже будучи известным писателем. После Октябрьской революции, коренным образом изменившей жизнь деревни, это направление приобрело большой размах и стало са-

мым многочисленным потоком в советской крестьянской поэзии, отражая наиболее полно настроение масс и новые явления сельской действительности.

В отличие от поэтов городских низов Дрожжин признавал необходимость учебы у классиков литературы. Если учесть еще его познания в области фольклора, то можно с уверенностью говорить о том, что поэт в значительной степени вобрал художественный опыт предшествующих поколений и многих своих современников.

Герой в стихотворениях Дрожжина — социально определенная личность. Чаще всего это пахарь и деревенская женщина, иногда — рабочий, бурлак, швей. Распространенный у поэтов городских низов образ бедняка вообще или просто обездоленного человека не характерен для его творчества.

Социальной направленностью объясняются и другие особенности поэзии Дрожжина. В частности, его герои нередко даны в процессе труда, который показан физически тяжелым, изнурительным, особенно труд рабочих фабрик и заводов. Если Алипанов в свое время восхищался волшебством огненных рек, то Дрожжин увидел «адский горн», который «во тьме пылает и шип змеиный издает», кругом стукотня, шум, гром, кажется, будто «из большой железной груди... разносится тяжелый стон». «И как же здесь ничтожны люди пред страшной силой машин», — восклицает поэт. И за все эти мучения они «копейки получают». «Огромный каменный завод вызывает у поэта неприязнь, ибо он губит в человеке все лучшее, несет страдание телу и душе («Мне тяжело воспоминать...»). Подобные мотивы выражены также в стихотворениях «Песня швей», «Песни рабочих» и других.

Не менее тяжелым предстает в творчестве Дрожжина и труд землепашца. Но в отличие от рабочего, который вынужден идти на завод исключительно ради того, чтобы не умереть с голоду, крестьянин нередко получает удовлетворение, если он работает на принадлежащей ему земле, так как видит результаты своих стараний и знает, что от этого в немалой степени зависит его благополучие. «То ли дело, как соха да борона, у себя в избе и в поле сам большой», — заявляет «кормилец».²⁰

Поэты городских низов не воспринимали труд как благодеяние. Оторвавшись по существу от деревни, они были далеки от забот пахаря. У них почти нет картин, в которых были бы выражены тревоги сеятеля за судьбы урожая. Если даже и встречаются произведения, в которых речь идет о тех или иных сельских трудовых процессах, то и тогда их авторы обычно выступают в роли сто-

ронных наблюдателей. Нет глубоких, подлинных чувств, например, в стихотворении Григорьева «Сенокос». Невыразительным, созерцательным является следующее четверостишие:

День в разгаре стоял; на полях
Шла работа: крестьяне косили
И сухую траву на граблях
И на вилах в стога относили.²¹

Как художник-реалист, Дрожжин понимает, что в условиях царской России труд даже и в поте лица не может освободить крестьян от нищеты. Редко когда «в окно к ним не стучится нужда тяжелая и в срок уплачен старосте оброк» (с. 198). Продолжая традиции Некрасова, Дрожжин рисует типичные картины бедствующей деревни. Будучи сам пахарем, поэт принимает все близко к сердцу и, широко охватывая основные стороны тяжелого быта народа, глубоко проникает в его страдальческую душу. То же самое можно сказать и о Дерунове. «Безответная, никому как есть не нужная»²² непаханая полоса вызывает у него чувства сострадания и тревоги.

Отличие Дрожжина и Дерунова от поэтов городских низов состоит в том, что они показывают социальные причины тяжелого положения своих героев, а старость, болезнь, смерть кормильца, стихийные бедствия и прочее являются лишь дополнительными факторами, усугубляющими и без того нищенскую жизнь. Причем если «чистые суриковцы» в основном стремятся передать настроение, то «поэты от сохи» главное внимание сосредотачивают на изображении рабского труда, нищенского быта и обстановки. У них даже пейзажи иногда несут социальную нагрузку.

Примечательно, что Дерунов, говоря о деревенской избе, в которой «холодно и бедно» и в которой «люди, как больные, ходят, точно тени», опровергает измышления, что «это будто все от лени».²³ Источник зла он видит в самой действительности, которая, по его убеждению, не изменилась и после реформы: «Над селеньем та же ночь висит глухая».²⁴

Эти поэты осуждали общественный строй России и стремились вызвать сострадание к угнетенному народу, главным образом к крестьянству. Дрожжин ставил себе в заслугу то, что он был «другом истинным людей»,²⁵ что его муза «участие ко всем горемычным людям у счастливых людей вызывала» (с. 60).

²¹ Григорьев С. А. Стихотворения. М., 1872, с. 14.

²² Наша хата. Товарищеский сборник стихотворений. М., 1891, с. 101.

²³ И. З. Суриков и поэты-суриковцы, с. 336.

²⁴ Там же, с. 335.

²⁵ Думы. Сборник стихотворений. М., 1895, с. 9.

²⁰ Дрожжин Спиридон. Песни гражданина. М., 1974, с. 179. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

Но «поэты от сохи» не видели конкретных путей выхода из тяжелого положения и тех общественных сил, которые выведут трудовой народ к светлому будущему. В этом смысле показательны концовки их произведений. Так, в стихотворении «Смерть коня-пахаря» Дрожжин оставляет мужика в отчаянии склонившимся над трупом лошади, заявляя: «Дальше горя его ни пером описать и не высказать больше словами» (с. 82). Со своим горем в мире зла остаются и другие его страдальцы («Сон труженика», «В крестьянской семье», «В избе»). То же самое и у Дерунова. Поэт выводит образ пахаря, который ропщет на свою судьбу:

Отчего же такое житье
Мужик терпит и с ним не справляется,
Неисходное горе свое
Разрешить, извести не старается?
Иль незнанье всему голова,
Или люди?²⁶

Эти мысли пахаря прервала разразившаяся гроза. Таким образом, Дерунов, как и Дрожжин, не указывает выхода из тяжелой жизни, а лишь ставит волновавшие мужика проблемы.

Но это ни в коем случае не говорит о пессимизме. Сквозь мотивы тоски и печали проглядывает вера в духовные силы народа, способного преодолеть все невзгоды. Например, у Дрожжина Миккула Селянинович, воплощающий богатярскую силу пахаря, увидя широкие просторы, был рад, что ему есть где «разгуляться» и «померяться крепкой силою». Он уверен, что одолеет «гладь зеленую» и соберет спелую рожь всю «до зернышка» (с. 145—146).

В поэзии Дрожжина народные судьбы неотделимы от судеб родины, которая ассоциируется у него и с милым селом, и с родной избой, и с темными лесами, и с неоглядными полями, и с тихими долинами, и чарующими просторами, и с рожью густой. И на этом фоне — «народ неутомимый», крестьяне, мужики, пахари, косцы, дети. К последним писатель чувствовал особую привязанность, видя в них здоровую основу будущего общества. Неразрывное единство народа и родины, их силу и мощь символически выражает великая русская река Волга. Продолжая традиции Некрасова, Дрожжин изображает весеннюю Волгу, которая «после злой неволи у зимы суровой весело вздохнула», «сбросила оковы» и «с ревом устремилась бешено вперед», уничтожая все на своем пути. Но могучий шум освободившейся реки еще не способен разбудить крестьян. Однако на этом фоне они сильнее чувствуют свою закабаленность. Тем самым поэт стремился пробудить дремлющие силы народа, внушить ему мысль о необходимости бороться за счастье («На Волге»).

²⁶ И. З. Суриков и поэты-суриковцы, с. 332.

Сам Дрожжин неотделим от судеб родины и народа. Он часто вспоминает детство, родное село, природу. Рад возвращению в деревню, тому, что теперь будет иметь возможность, как и крестьяне, бросать «в землицу рыхлую зерно» и с надеждой ожидать, когда «заколосится вдруг и тканью золотую покроется» поле (с. 158). Вслед за Некрасовым поэт называет Русь «великой и святой» (с. 208), любит ее как мать, посвящает ей свое творчество и готов за нее отдать жизнь.

Поэт мечтает о том времени, когда народ заживет на Руси «без печали», не будут слышны «тяжкий звон» кандалов и «подавленный стон» (с. 152). Он хочет видеть «спокойствие полей», «народ довольный и счастливый, без горя горького, без тягостной нужды» (с. 191). Ему близки некрасовские идеи братства, свободы и равенства людей.

Честным порывам дай волю свободную,
Начатый труд довершай
И за счастливую долю народную
Жизнь всю до капли отдай!

(с. 97)

Дрожжин был убежден, что задача поэта состоит в том, чтобы петь народу «про свободу», проливая в его сердце «луч сознания» и тем самым пробуждать в нем «родник живой могучей силы» (с. 112).

Таким образом, по сравнению с поэтами городских низов творчество Дрожжина носило более отчетливый социальный характер. Писатель осознавал необходимость коренных общественных преобразований, верил, что лучшие времена должны наступить в недалеком будущем, и призывал народ к решительной борьбе за торжество светлых идеалов. Безусловно, обо всем этом говорилось слишком в общих тонах, но заслуга Дрожжина состоит в том, что разрешение всех насущных задач он связывал с трудящимися массами. Крестьянин у него выступал как неотделимая составная частица народа и всей Руси.

Творчество Дрожжина выражало общедемократические тенденции. Сформировавшись как поэт еще в некрасовское время, он эволюционировал весьма медленно и даже в новых исторических условиях, в эпоху пролетарского освободительного движения в России, не смог подняться до революционно-демократических идей своего предшественника. Существенных изменений в творчестве художника не произошло и в период революции 1905 года. Его поэзии не хватало философской глубины, больших социальных обобщений. Сказались косность деревенской жизни, отрыв писателя от центров революционной борьбы, отсутствие у него глубоких познаний в области общественных наук. Одним словом, как самоучка, идущий ощупью, он во многом был похож на поэтов городских низов.

В то же время идейно-эстетические основы творчества «поэтов от сохи» базируются на принципиально иной почве, нежели у «чистых суриковцев». Они своими корнями уходят не в среду городской бедноты и мещанства, а в глубину деревенской жизни, связаны с бытом, психологией, мировоззрением крестьянина, с его веками складывавшейся культурой, традициями, эстетическими и нравственными понятиями. Отдельные элементы этого если и проявляются у «чистых суриковцев», то не как творческая основа, а как отголоски былой связи с деревней, как отражение впечатлений детства.

Примечательно, что «поэты от сохи», опираясь на литературные традиции, не отрывались от эстетических принципов фольклора. Прав Л. Ильин, автор вступительной статьи к «Песням гражданина», который писал: «...связь наследия Дрожжина с устной поэзией настолько глубока, что порою невозможно отличить, где кончается фольклор и где начинается творчество самого поэта» (с. 17).

Но тяготение «поэтов от сохи» к традициям и желание быть похожими на своих предшественников, по произведениям которых они как бы поверяли достоинства собственных стихотворений, нередко приводило к недооценке роли новаторства в развитии искусства. Отставание литераторов из деревни объясняется еще и тем, что они фактически не имели возможности систематически следить за развитием художественной литературы и эстетической мысли.

Несмотря на это, поэзия деревенских художников оказала значительное влияние на развитие демократической литературы. Ей были присущи такие особенности, как глубокое отражение жизни, вера в будущее, тонкое восприятие природы, воспевание духовной и нравственной силы крестьянства, его потребности в физическом труде. Ее характеризуют реализм, народность, гуманизм, простота формы. Она обращалась к фольклору и использовала богатства разговорного языка. Все это затем так или иначе вошло в социалистическую культуру и литературу. Идейно-эстетические основы творчества «поэтов от сохи» давали им возможность перехода на позиции метода социалистического реализма при условии овладения марксистским мировоззрением, тем более что они отражали интерес крестьянства, которое имело будущее. Оно выступило союзником пролетариата в революции и включилось в активное строительство нового, коммунистического общества.

* * *

Творчество Есенина, Клюева, Клычкова, Орешина, Ширяевца знаменует новый период в развитии крестьянской

поэзии. Эти художники вступили в литературу в 10-е годы XX века, когда наметился новый революционный подъем, шел третий, как писал В. И. Ленин, пролетарский этап освободительного движения в России.

Характером классовой борьбы определялась идейная направленность литературы этого периода, в которой происходили сложные процессы, существовали различные течения и направления. Своеобразное художественное преломление историческая эпоха нашла и в крестьянской поэзии.

Появившихся молодых литераторов из деревни стали именовать «новокрестьянскими» поэтами. Название пришлось кстати, было точным и удачным. Оно не только предполагало преемственность крестьянской линии в литературе, но и подчеркивало отличие этих писателей от так называемых «самоучек».

Прежде всего бросалась в глаза высокая степень талантливости молодых крестьянских поэтов. В их числе был такой оригинальный лирик, как Есенин, признанный в наше время классиком мирового значения. Большие надежды возлагались на Клюева, который тогда выделялся среди своих собратьев по перу, раскрывшись наиболее полно как художник. Чувствовались огромные природные задатки у Орешина, Клычкова и Ширяевца.

Главное отличие новокрестьянских поэтов от «чистых суриковцев» и «поэтов от сохи» состояло в том, что они, прочно опираясь на эстетические нормы устного народного творчества, одновременно сумели овладеть богатым наследием классической литературы (теперь уже не вызывают сомнений, например, большие познания Есенина в области русской и мировой литературы) и выступили как художники-новаторы.

Новокрестьянские вошли в литературу как профессиональные поэты. Это были интеллигенты, для которых художественное творчество являлось основным делом жизни, а не побочным занятием, как у писателей-самоучек. И если им в дореволюционный период приходилось выполнять еще и другую работу, то это только потому, что жить на изданные своих произведений было просто невозможно. В советское время все они целиком отдались литературному труду.

Отмечая одновременно и интеллигентность, и крепкую связь рязанского певца с селом, А. В. Луначарский писал: «Есенин пришел из деревни не крестьянином, а в некотором роде деревенским интеллигентом. Но он прекрасно знал деревню, тонко передавал ее в поэзии».²⁷ Это положение с небольшими оговорками можно распространить на всех новокрестьянских поэтов. Их отличие от «самоучек» подчеркивалось еще в дореволю-

²⁷ Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т., т. II. М., 1964, с. 346.

дионной печати. В частности, говорилось, что стихи Клюева не похожи на поэзию так называемых «поэтов из народа».

То, что Есенин, Ширяевец и другие были интеллигентами, выпехшими из деревни, объясняет многие общие особенности их поэтического наследия, которое представляет самостоятельный стилиевой поток в крестьянской литературе со своими идейно-художественными принципами. Не случайно уже критика того времени, рассматривая произведения этих поэтов, находила в них немало схожего. Другое дело, что она не смогла выявить характерные закономерности их творчества и показать тот вклад, который внесли крестьянские писатели в социалистическое искусство.

К этим художникам слова следует проявить наибольшее внимание, ибо их творчество в крестьянской поэзии фактически занимает центральное место. Собственно говоря, с ними связано понятие «крестьянская поэзия». Это время ее расцвета и формирования в ней наиболее характерных особенностей.

Чтобы в закономерных явлениях, характерных для крестьянской поэзии, видеть и проявление авторской индивидуальности и чтобы это в дальнейшем каждый раз не оговаривать, есть необходимость хотя бы в самых общих чертах выявить идейно-эстетическое своеобразие творчества каждого из поэтов.

Орешин и Клюев представляют два полярных явления в новокрестьянской поэзии. Творчество первого отличается устремленностью влево, социальной заостренностью, активным вторжением в жизнь, тягой к прогрессивным явлениям, широтой тематики, реализмом, заземленностью, умением вписываться в действительность. Он выражал идеологию той части крестьянства, которая стремилась к союзу с пролетариатом. Второй был мистиком, считавшим, что основная преобразующая сила содержится во всемирном духе, чьи идеи найдут воплощение на земле через голгофу, путем искупления «грехов» совместными усилиями всего человечества, а не отдельной личности. Он считал себя пророком, который проник в тайны мироздания и в поэтической форме проповедует божье слово. Однако идеалистические в своей основе стихотворения художника наполнялись национальным колоритом, деревенским бытом. Они отражали психологию, настроения и мировоззрение наиболее патриархальной и религиозной части крестьянства. Клюев представлял правое крыло новокрестьянской поэзии.

По своей идейной направленности творчество Есенина занимает срединное положение между Орешиним и Клюевым. Ему не были чужды и передовые устремления, и мистические увлечения. Однако уже в рассматриваемое время поэзия Есенина отличается большой сыновней любовью к родине, озабочен-

ностью судьбами народа, причастностью к его радостям и страданиям. Для нее характерны необыкновенный лиризм, глубокий психологизм и экспрессивность. Находясь в постоянных поисках, Есенин продолжает впитывать фольклор, идет по пути романтико-реалистического отражения действительности, оставаясь самобытным, народным художником.

Ширяевец и по таланту, и по степени лиризма, и по особенностям обращения к устному народному творчеству стоит ближе к Есенину. Но в его поэзии не затрагиваются острые социальные проблемы, нет должной связи с современностью. В ней преобладают мотивы тоски по воле. Она устремлена в историческое прошлое, в мир песенных и былинных событий и героев, воспевает волжскую вольницу. В то же время творчество художника выгодно отличается отсутствием религиозных тем, идей и сложной церковной символики. Его стихотворения романтически приподняты, форма их проста и напевна.

Клычков по своим идейно-эстетическим принципам более родствен Клюеву. В основе его поэтического видения мира лежат пантеистическая философия и анимистические представления. Одухотворение природы выступает не только как художественный прием, но и как основа мироощущения. Это уводит от реальной действительности. Его герои предстают отшельниками, ушедшими в мир таинственных существ. Они живут вдали от людей, земных невзгод и забот. Деревня с ее трудом и бытом лишь вкрапливается в стихотворения поэта. Творчество Клычкова отражало настроения и взгляды той части крестьянства, которая стойко держалась за старые обычаи и традиции, недоверчиво относилась ко всяким переменам и новшествам, была замкнута и, не принимая участие в классовой борьбе, стремилась отгородиться от острых вопросов современности путем ухода на лоно природы и в мир сказочной фантастики, видя в этом личную свободу и утешение.

Индивидуальные особенности творческой манеры каждого из вышеназванных художников, свидетельствуя о богатстве, широте и размахе новокрестьянской поэзии, ни в коем случае не отрицают общих закономерностей, характерных для этого потока литературы. Они сказываются в тематике, идейной направленности, образной системе, в эстетических принципах, в языке и т. д.

В тематическом отношении творчество новокрестьян, «чистых суриковцев» и «поэтов от сохи» имеет много общего, что лишний раз говорит о единстве в своей основе крестьянской литературы. В то же время нельзя не заметить существенной разницы, которая состоит в том, что есенинская группа писателей пошла по пути углубленной разработки всех тем, затрагиваемых ею, а не одного какого-либо мотива, как это было у «чи-

стих суриковцев» (сочувственное изображение безысходного горя бедняка) и у «поэтов от сохи» (преимущественный показ тяжелого труда пахаря).

Широта тематики существовавшим образом повлияла на изображение личности, которая рисуется всестороннее и выглядит духовно богаче. Новокрестьянские поэты сумели раскрыть лучшие черты характера простого народа. Его любовь к родине и земной жизни, стремление к свободе, способность на подвиг и большие чувства, трудолюбие, богатырскую силу, гуманность, привязанность к природе и животным.

Человек у них представлен более деятельным существом, чем у «чистых суриковцев» и «поэтов от сохи». Он не только порождение общества и раб вселенной, зависящий от перста всевышнего, но и активная личность, наделенная чувством собственного достоинства, способная бороться за личное счастье, защищать родину и даже изменять жизненные условия. Это есенинский Евпатий Коловрат. Это ширяевская белгянка, оставившая «темны кельи»,²⁸ чтобы наслаждаться земным счастьем. Это клеветский пахарь, который уверен в том, что он «как небо, мудро-светел, и не разгадан, как оно» и что ему принадлежит будущее.²⁹ Это орешинские крестьяне, которые ждут случая, чтобы «загудеть вагатаю», ибо они не сомневаются в успехе борьбы.³⁰

У новокрестьян гораздо реже встречаются слабые и ноющие люди, чувствующие свою обреченность. Даже угнетенные, подавленные тяжелым трудом, испытывающие материальную нужду, они проявляют стойкость и негибкость. Так, в стихотворении Орешина «Кручина» показана «жизнь несносная». Стоят «темнолики... хижинны». Невыносимо тяжок труд земледельца, особенно в пору покосную, когда «тело выжжено до печени», а сам «весь до косточки сломаешься». И все-таки пахарь хочет знать: «Скоро ли износится на душе обиды кровные?» (с. 13).

Если у «чистых суриковцев» и «поэтов от сохи» герой показан преимущественно с внешней стороны (исключение составляют стихотворения, построенные на народно-песенной основе), то есенинская плеяда художников, ничуть не пренебрегая деталями быта, стремится проникнуть во внутренний мир человека, интересуясь его думами, настроением, чувствами. Подобное особенно характерно для творчества Есенина. Возьмем в качестве примера стихотворение «Заглу-

шпла засуха засевки...» В нем немало внешних деталей обряда: «на молебен с хоругвями девки потащились», «собрались прихожане у чащи», «загузынли дьячишко ледащий», «дьякон бавкнул из кряжистых сил», «крапал брызгами поп из горстей». Однако основная задача, которую поставил перед собой поэт, состояла не в том, чтобы описать обряд, а в том, чтобы иронически изобразить молебен и сочувственно показать тяжелое положение крестьян, судьба которых полностью зависит от капризов природы.

Лихоманную грусть затая... .

Скинув шапки, молясь и вздыхая,

Говорили промеж мужики:

«Колосилась-то ярь неплохая,

Да сгубили сухие деньки»³¹

Новокрестьяне сделали значительный шаг по пути прикрепления героя к определенной исторической эпохе и социальной среде, придали ему более выразительный национальный колорит, чем это было в предшествующей крестьянской поэзии. Наряду с абстрактными у них немало таких произведений, где личность дана во времени, пространстве и на фоне конкретной местности. Особенно это заметно тогда, когда художник касается темы труда, родины и исторических событий.

В дореволюционном творчестве рассматриваемых поэтов нет развернутых описаний процессов сельского труда. Исключением составляет есенинское стихотворение «Молотьба» и в какой-то степени «Дедова пахота» Клычкова. С одной стороны, это связано с тем, что новокрестьяне не ходили за сохой, как Дрожжи. Примечательно, что Ширяев, живший вдали от родины, вообще не затрагивал данной темы. С другой стороны, это объясняется их пристальным вниманием к внутреннему миру человека. Детали трудовых процессов встречаются преимущественно в связи с выражением каких-либо чувств, а также используются для того, чтобы подчеркнуть классовую принадлежность героя.

Подходя к изображению крестьянина с социальной стороны, Орешин стремится показать его тяжелый труд и нищенский вид, чтобы осудить существующий строй. У пахаря «в сумке — зачерствелый кус, на ногах — береста» (с. 10). Он «в заплатанной сермяге» (с. 52). Кормилец «кровью и потом полил... каждую глыбу и каждый рыхлый и теплый ломоть скорбной земли своей» (с. 18).

Клычков же связывает труд крестьянина с народными обрядами и поверьями («Дедова пахота», «Дед отборонил», «Лада жнет»). Сам процесс сель-

²⁸ Порошин Леонид, Ширяевец Александр, Поршаков Павел. Стихи. Ташкент, 1911, с. 56.

²⁹ Ключев Н. Сосен перезвон. М., 1912, с. 43—44.

³⁰ Орешин Петр. Зарево. Стихи. 1918, с. 28. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

³¹ Есенин Сергей. Собр. соч. в 5-ти т. т. I. М., 1966, с. 127—128. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

ской работы отдален от взора: обычно дается его результат или речь идет о том, что должна наступить жаркая пора. Не случайно об этом говорится в форме прошедшего или будущего времени: «луг покошен, рожь пожата», «скоро выйдут поселяне и согнутся в полосу». Закономерно также изображение сельскохозяйственных орудий труда, лежащих без дела: «В меже соха, как привиденье, и вверх зубцами борона».³² Однако поэту хорошо знакомо чувство радости пахаря, ожидающего богатый урожай. Он добивается исключительной зримости и глубины восприятия, одухотворяя природу, делая ее «соучастницей» общего приподнятого настроения: «рожь-боярыня вышла из хором», «вывел рать кудлагуу полководец-лен», «рожь с княжкой-пшеницею на гумно пришла».³³ А строчки «стог, как дружка, на поляне, и бока его в росе» переносят в мир свадебного веселья. Читатель чувствует, что пир — это результат славного урожая, добытого упорным трудом крестьянина.

У Клюева картины труда обычно окрашены религиозным налетом и используются для выражения мистических устремлений. Так, в одном из стихотворений лирический герой проводит «борозду за бороздою тяжелым плугом», а «с полуночною звездою» уходит «в овраг молиться», мечтая «о незакатном, райском дне». Таким образом, о тяжелом физическом труде упоминается для того, чтобы утвердить идею, что крестьянство ведет праведный образ жизни и имеет право на вечное блаженство в небесной вышине. Несмотря на это, сквозь религиозную оболочку нередко проступают проблемы большой жизненной значимости. В частности, художник подчеркивает, что тяжелый труд не смог сломить могущественный дух земледельца, который «все такой же, как в столетях, широкорудый удалец». Подобно Клычкову, Клюев рад богатому урожаю. Ему нравится, что «от гумна тянет росным медом», а «дробь молотбы» на заре звучит, как «могучий рог».³⁴ Он сетует на то, что из-за начавшейся войны «не косить детне пожен, не метать крутых стогов».³⁵

Есенинские зарисовки труда проникнуты глубоким лиризмом, передают различные чувства пахаря, дают широкое представление о крестьянской Руси и свидетельствуют о большой любви поэта к родине. Мы видим и «копны хлеба» «у лесной поляны», и косарей, сгребавших сено и поющих песни, и тоскующие «брошенные пашни» (I, 77, 107, 207).

³² Клычков Сергей. Потаенный сад. М., 1913, с. 76, 73, 30.

³³ Там же, с. 79.

³⁴ Клюев Николай. Лесные были. М., 1913, с. 55.

³⁵ Клюев Николай. Мирские думы. Пг., 1916, с. 28.

Особенно богато такими зарисовками стихотворение «Русь». Война заставляет с теплотой вспомнить покосную стоянку, «борозды милые», грабли, косу, соху. Это все потому, что в селах живут по природе своей «мирные пахары». Художник настолько вжился в деревенский «трудо-вой» пейзаж, что его признаки видятся ему даже в явлениях природы — «плывут и рвутся тучи о солнечный сошник» (I, 239). Более того, он заставляет и природу мыслить теми же категориями: «темным елям снится гомон косарей» (I, 130).

У новокрестьян тема родины зазвучала намного по-новому. Если в предыдущей крестьянской литературе Русь представлена только в настоящем времени, т. е. в поэзии находило отражение все то, что непосредственно окружало художника, и если была сделана лишь попытка показать историческое прошлое (Суриков) и заглянуть в будущее в мечтах о лучшей жизни (Кольцов, Дрожжин), то в творчестве есенинской плеяды родина богата историческим прошлым, сложна и многообразна в своем настоящем и имеет большое будущее. Причем идет качественно новое осмысление жизни в ее непрерывном развитии и продолжении. В результате произведения новокрестьян имеют большую силу обобщения и не лишены философской глубины. Это свидетельствует о дальнейшем значительном шаге в развитии крестьянской поэзии.

Сказанное будет особенно характерно для новокрестьянской поэзии советского периода, но и в дореволюционное время в этом направлении были сделаны уже отдельные шаги. Если Клычков, стремясь установить родственные связи человека с природой на основе анимистических представлений, и Клюев, проследивая мученический путь крестьянства от Адама и Евы и через распятие Христа, заместили в прошлом родины лишь песенно-сказочное (Кудеяр, королевич Еруслан, Бова, Садко), то Есенин, Орешин и Шпрявец увидели и волжскую волиницу, и ватагу Стеньки Разина, и его сподвижника донского атамана Василия Уса, и царя-мужика Пугачева. В их произведениях проводится мысль, что в народе искони живы бунтарские настроения. Прошлая жизнь воспринимается как свободная и противопоставляется современному обществу, построенному на угнетении. Так, прадед в одноименном стихотворении Орешина, вспоминая былые времена, с гордостью говорит о том, что люди раньше были вольными пахарями, «росли без царей», не знали тюрем и казематов (с. 47—48).

В поэме «Марфа Посадница» Есенин развил традиции тех произведений русской литературы, в которых древний Новгород воспевался как символ свободы, а подчинение его Москвой воспринималось как порабощение вольного народа, уничтожение демократии. Поэма призы-

вает народ к борьбе и напоминает в канун революционных событий, что пришло время «взяться за ум, исполнить святой Марфин завет», т. е. вернуть времена свободы, чтобы опять гудел «нам с веча колокол, как встарь». Следовательно, традиционная тема решается Есениным в органической связи с запросами современности.

Изображая настоящее Руси, есенинцы так же, как и предшествующие писатели из низов, связывают тему родины прежде всего с крестьянством, с его трудом и бытом, с русской природой. Но все это показано многограннее, психологически тоньше, художественно совершеннее, с большей обобщающей силой и экспрессивностью. Внимание сосредоточивается на внутреннем мире героя. А исторические события, жизненные факты, окружающая обстановка играют подчиненную роль, создавая национальный колорит, прикрепляя личность к эпохе и тем самым глубже раскрывая замысел произведения. Тем не менее это не помешало новокрестьянским поэтам показать родную природу, национальный быт, труд пахаря, откликнуться на события времени, затронуть социальные проблемы.

Новокрестьянские поэты не смогли пройти мимо империалистической войны. Первоначально, не осознав того, что Россия так же преследует захватнические цели, как и другие участники войны, они призывали к героической борьбе против врага. Отсюда появление ряда слабых стихотворений, например у Есенина («Молитва матери», «Узоры», «Бельгия», «Удалец» и др.). В его «Богатырском поэме» в былинной форме рассказывается о борьбе между богатырем и захватчиками: с одной стороны — «мужик», с другой — «немцы негодие». Исход ее решает представитель простого народа — «мужик». Именно в этом, как ни парадоксально на первый взгляд, сказывается антиисторизм произведения, ибо оно связано с империалистической войной, которая по своей сущности носила совершенно иной характер, чем борьба русского народа в далеком прошлом, отразившаяся в былинах.

То же самое наблюдается и у Клюева. Он также создает произведения былинного типа, показывающие войну как дело всенародное, патристическое («Гей, отзовитесь, курганы...», «Русь», «Беседный наигрыш»). В его стихотворениях против врагов выступают «старичище по прозванью Сто Племен в Едином», «Муромцы, Дюки, Потоки». Эти богатыри, являющиеся воплощением народной воли, «Русь и поныне блюдут».³⁶

Однако подобные настроения носили временный характер и не были типичными для крестьянской поэзии. Обычно с войной связаны страдания народа, о чем свидетельствуют и плач, и печаль-

ные взоры невест, и тревожные ожидания «седых матерей». Несчастье проникает в каждую семью, что «ни баба, то горе-вдова».³⁷ Война отрывает пахаря от земли, порождает запустение и нищету. Клюев с чувством глубокого сострадания пишет, что «нивушка, чернешенька, как в нужду кошель порожнешенька, не взрастила ржи-гуменницы».³⁸ А Есенин уподобляет Русь горем убитой «черной монашке», которая «читает псалмы по сынам» (I, 157).

Более решительно против «проклятой войны» выступал Орешин. У него болит душа, что «земля наша кормилица вся кровью изойдет». Осуждая бесчеловечность, художник противопоставляет неразумному обществу здоровую, живущую по законам красоты природу:

Идут калеки селами —
И слушает земля,
Цветами вся покрывая,
Рассказы костыля.

(с. 60)

Сказанное позволяет сделать вывод, что в творчестве новокрестьян были сильно развиты демократические начала. Не все принималось ими в окружающей действительности. Подлинно здоровое, духовно богатое они связывали с народом, имея в виду прежде всего крестьянство. Осуждали войну, тюрьмы, угнетение, насилие. Общее представление о заботой, нищенской и убогой Руси дополняют те многочисленные бытовые и пейзажные зарисовки, которые всюду встречаются в их стихотворениях. Даже в произведениях Клюева, выражающих его мистические устремления, нередки такие поэтические образы. Он хочет, чтоб «нив просторы, лоно вод не оглашались стоном боли». Видит «глухие казематы», «угрюмую тюрьму».³⁹ Художник пишет с болью о том, что «в полях безголоые и дрема, дымится, отливней черна, на крышах избенок солома».⁴⁰

Новокрестьянские поэты считали, что Русь должна быть иной. Они были убеждены, что народ добьется свободы, будет богатым и счастливым. Не случайно в их творчестве большое место занимает тема любви к родине и тема будущей России.

Проникновенные строчки о любви к родине чаще всего встречаются в поэзии Есенина и Орешина. Это свидетельствует о том, что их творчество, по сравнению с произведениями Клюева, Клычкова, Ширяевца, было значительно теснее связано с современностью и носило более гражданственный характер.

³⁷ Там же, с. 7.

³⁸ Там же, с. 9.

³⁹ Клюев Николай. Сосен перезвою, с. 32, 49, 61.

⁴⁰ Клюев Николай. Лесные были, с. 51.

³⁶ Там же, с. 37, 24.

У Есенина Россия не только страдала, но и могущественная, необъятная страна, с просторными лесами и полями, красивой природой, стойким и мужественным народом, с надеждами на лучшее будущее. Поэт подбирает такие эпитеты, чтобы с их помощью можно было выразить самые теплые чувства. Он не променяет Русь с ее острогами, тюрьмами и цепями даже на райскую жизнь:

Если крикнет рать святая:
«Кинь ты Русь, живи в раю!»
Я скажу: «Не надо рая,
Дайте родину мою».

(I, 117)

Орешин в понятие «любовь к родине» вкладывает социальный оттенок. Он убежден, что Россия по-настоящему дорога только народу, который способен делить с ней как радости, так и страдания. Крестьянин не мыслит себя вне отчизны, если даже испытывает суровые тяготы. Именно тот, кто «в поле, босой и без шапки, идет за сохой», больше всех любит родину (с. 18). Поэт, тесно соединивший свою судьбу с народом, также привязан не к абстрактной Руси. Ему знакомы ее горести и печали, «шорохи и звоны колосьев зреющих», «душистой ржи полупоклоны». Он знает «дорог изгибы», им «испытан жатвы знойный день» (с. 12). Его мать — «хижина в поле», отец — «плуг заповедный», брат — «восходящее солнце», «земля же — невеста» (с. 26).

Выражая чувство любви к родине и веря в ее светлое будущее, новокрестьянские поэты, однако, не видели реальных общественных сил, способных изменить судьбу России, и не знали конкретных путей перехода к новой жизни. Об этом говорилось в общих чертах. Причем каждый художник решал эту проблему по-своему, сходясь с другими в основном на том, что непременно должны наступить перемены в обществе.

Очень точно их положительный идеал выражен в следующих строчках Орешина:

Будем все богатыми,
Будем все счастливыми.
С теремами-хатами,
С женами красивыми!

(с. 28)

Подводя итог, следует отметить, что дореволюционная поэзия новокрестьян развивалась в общедемократическом направлении. В ней сильно было развито чувство родины, ставились общественные проблемы большой значимости. В центре внимания стоял простой человек (чаще всего крестьянин) с его думами, характером, особенностями психологии, обычно связанный с определенной социальной средой и судьбами Руси. Экспрессивность, лиризм, психологизм, органическое впитывание фольклора,

использование традиций классической литературы, постоянные идейно-художественные поиски, новаторские находки — все это создавало условия для перехода на путь социалистического реализма.

Однако в этот период новокрестьяне не смогли овладеть новым художественным методом. Поэты не проявили должного внимания к социальным проблемам, выдвигаемым временем. Давали о себе знать мистицизм и идеализация прошлого Руси. Не владея научным мировоззрением, они, естественно, не сумели создать образ положительного героя — борца за социалистическое общество. Художники были далеки от подлинного понимания коммунистического идеала, хотя для этого были необходимые предпосылки: бушевала буря классовых битв, в России получило распространение марксизм, существовали произведения социалистического реализма («Мать» Горького, пролетарская поэзия).

Надо сказать, что каждый из новокрестьянских поэтов, стремясь утвердиться в литературе как художник-новатор, имел неодинаковые возможности для перехода на позиции социалистического реализма. Ближе всех к нему стояли Орешин и Есенин. Помимо общих слабостей, о которых было сказано выше, первому недоставало художественного мастерства, его творчество страдало некоторой декларативностью. Путь второго, находившегося в непрерывных идейно-эстетических поисках, отличался зигзагами, уводившими иногда в сторону от магистрального реалистического направления. Так, в его поэзии дореволюционного периода заметны следы символизма, акмеизма и мистических увлечений. Ширавцу, чтобы овладеть методом исторически конкретного отражения действительности, необходимо было отойти от былинно-песенной формы поэтического мышления, влияние которой с каждым разом усиливалось в его произведениях. Серьезным препятствием для Клюева и Клычкова было то обстоятельство, что они уже сложились как писатели, прочно придерживаясь идеалистических в своей основе концепций. Для их перехода на позиции нового метода требовалась коренная перестройка мировоззрения, что было связано, естественно, с большими трудностями.

* * *

В дореволюционный период принципы нового художественного метода восторжествовали в творчестве только тех поэтов, которые связали свою судьбу с передовым классом эпохи — пролетариатом, отражали его интересы и идеологию. Наследие этих художников представляет крупное, самостоятельное явление в литературе.

Творческий путь пролетарских писателей, вышедших из деревни, был, как

правило, более сложным, нежели тех, кто пришел в литературу из рабочей среды. В какой-то степени давали о себе знать идеология, быт и нравы прежнего социального окружения, которое, безусловно, не обладало качествами, присущими классу — гегемону социалистической революции. Не случайно часть пролетарских поэтов, как Ф. С. Шкулев, С. Е. Ганьшин, М. К. Савин, входила в суриковский кружок, чувствуя определенную идейно-художественную близость к этой группе художников.

В творчестве пролетарских поэтов, вышедших из села, довольно часто затрагивается крестьянская тема. Это характерно не только для тех из них, которые пришли в пролетарскую литературу через суриковский кружок, но и для тех, кто сразу встал на путь служения рабочему классу. В их стихотворениях чувствуется глубокое знание деревни, ее быта и обычаев, умение точно передать психологию поселянина, его нужды и заботы. Но в отличие от крестьянских поэтов у них обо всем этом говорится с позиций пролетарской идеологии, большое место занимает тема союза рабочего класса и крестьянства в революционной борьбе. Возьмем к примеру стихотворение И. И. Садофьева «На пашне», в котором выведен образ старика крестьянина Луки. Однако автор не идеализирует своего героя. Лука — представитель своего времени и среды. Подобные стихотворения встречаются у М. Д. Артамонова («Разор»), у Ф. С. Шкулева («Не пойму»), у И. С. Логинова («Кровавый сенокос»). Но особенно их много у Д. Бедного («Лапоть и сапог», «Пушка и соха» и др.).

В произведении этих художников видное место занимает природа, с которой всегда связаны самые чистые по-

мысли и надежды. Как и у крестьянских поэтов, она у них выполняет многообразные функции. Мир природы обычно неотделим от переживаний человека. Особенно часто ее образы несут социальную нагрузку. Так в стихотворении Я. П. Бердникова «Снег пропал. Замолкла вьюга...» ликующая «природа, пробужденная весной», навеивает поэту мысль о свободе, которая для него «свечет жизни трудовой».⁴¹ Можно вспомнить также стихотворения «Певцу-пролетарию» И. С. Логинова, «Огоньки» М. Д. Артамонова, «Не грусти, как осенняя ночь...» С. Е. Ганьшина и др.

Пролетарские поэты, пришедшие в литературу из деревни, широко опирались на традиции устного народного творчества. Они использовали образную систему и стилистические особенности песен, былин, сказок, райка. В этом плане особенно показательны творчество Ф. С. Шкулева и Д. Бедного, которые нередко переиначивали и переосмысливали основу фольклорного источника, придавая ему социальную окраску.

Несмотря на сказанное, наследие пролетарских поэтов, вышедших из села, имеет гораздо больше общего не с произведениями крестьянских писателей, а с творчеством пролетарских художников, которые пришли в литературу из рабочей среды, и представляет с ними единое самостоятельное направление в русском словесном искусстве.

Качественно новый этап развития демократической поэзии, как и всей советской литературы, связан с Великим Октябрем и эпохой строительства социализма в нашей стране.

⁴¹ Поэзия в большевистских изданиях. 1901—1917. Л., 1967, с. 219. (Библиотека поэта, большая серия).

ПИСЬМА БУНИНА НИЛУСУ

(ПУБЛИКАЦИЯ А. К. БАБОРЕКО)

Бунин познакомился с Петром Александровичем Нилусом (1869—1943), художником и писателем, в 1898 году в Одессе и часто встречался с ним в кружке «Товарищество южнорусских художников», в которое входили также и писатели. С этого времени они сблизились. В. Н. Муромцева-Бунина писала: их «дружба длилась многие годы и перешла почти в братские отношения. Он (Бунин, — А. Б.), кроме душевных качеств, ценил в Нилусе его тонкий талант художника не только как поэта красок в живописи, но и как знатока природы, людей, особенно женщин, — и все уговаривал его начать писать ху-

дожественную прозу. Ценил он в нем и музыкальность».¹

С начала 1890-х годов, когда он еще учился живописи в Академии, Нилус участвовал в выставках «передвижников»; для академика, писал оп, «это считалось величайшей честью».² В. В. Стасов и И. Е. Репин весьма сочувственно отметили молодого художника. Передвижником Нилус был в 1890-е годы.

¹ Муромцева-Бунина В. Н. Жизнь Бунина. Париж, 1958, с. 113.

² Нилус П. Автобиографическая заметка. — Одесские новости, 1915, 13 июня, № 9736.

В следующее десятилетие он, как писали критики, «охладил к жанру и целиком отдался пейзажу... Вместе с тем пейзаж становится выразителем интимных свойств души художника, его глубокого, затаенного лиризма... Третий период, заключающий последние 6—7 лет художественной работы П. А. Нилуса, отмечен его пристрастием к ретроспективной живописи... Он начинает мечтать о прошлом, разумеется, под углом романтической идеализации».³

За рубежом, писал Бунин в 1946 году, Нилус «выставлял свои картины в Мюнхене, в Вене, в Риме... Покинув в 1919 году (24 декабря, — А. Б.) Россию, он жил в Болгарии и в Австрии, устраивая свои выставки в Софии, Белграде, Загребе и Вене, в 1923 году окончательно переселился в Париж, много выставлял и здесь, неизменно встречаемый большими похвалами наиболее видных французских художественных критиков (Арсена Александра, Тибо-Сиссона, Луи Воксея, — А. Б.), ценивших его как первоклассного колориста и художника-поэта: начал в молодости с реалистического жанра, П. А. все более и более тяготел впоследствии к романтике пейзажа и персонажей начала и середины прошлого века; в Париже он работал особенно много, достиг полного расцвета и разнообразия своего дарования».⁴

Его картины систематически выставлялись и выставляются в Москве, Киеве, Одессе и в самых известных галереях Парижа (Жорж Пти, Шарпантье, Берггейм, Зак и других, при жизни и посмертно — в 1948, 1961, 1972, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978 годах). Они демонстрировались также в Салоне Тюильри и в Осеннем салоне. Самый известный французский журнал «Illustration» воспроизвел в 1925 году пять его картин в красках. Картину «Концерт» купил Люксембургский музей.⁵ Нилус написал портрет Бунина — он хранится в Орле, в Музее писателей-орловцев.

Многое в современном искусстве, с его декадентскими веяниями, было чуждо Нилусу. Он писал Бунину 5 января 1911 года: «Вчера получил в подарок кусок мрамора с частью ноги (вывезено из Греции) — какая чудесная! (женская). Что за люди жили когда-то! — Чем дальше, тем современное искусство кажется мне до такой степени тупым, измельчавшим, что прямо смотреть не хочется на картины моих confreres. Да и литература нашего столетия какая-то поразительно

мотыльковая — проходит десять—пятнадцать лет и уже чувствуется запах тлени. Видно, прежде были люди крепче, здоровее («1 слово прэб»), и искусство их держит в себе порох многие годы...»⁶

Писать прозу Нилус начал в 1906 году, опубликовав в «Литературно-художественном сборнике», изданном в Одессе, рассказ «Соловьи. (Идиллия)», а в московском журнале «Новое слово» (1906, № 9) — рассказ «Утро», с посвящением Бунину. Со своей стороны Бунин посвятил ему стихи «Счастье» («Нет солнца, но светлы пруды...») и «Одиночество» («И ветер, и дождик, и мгла...»).

Проза Нилуса в реалистической литературе начала XX века занимает хотя и скромное, но достойное внимания место. Нилус не трактовал зловонных проблем, его захватывали загадки человеческой души и природа, ее пленяющая и облагораживающая красота. В литературе, как и в живописи, он — художник-колорист: рисует пейзажи скупыми, но выразительными средствами. Бунина в рассказах Нилуса привлекала любовь к жизни, составляющая доминирующий мотив его творчества. Он также ценил в нем писателя, который обладал особенным зрением, свойственным художникам. В. Н. Муромцева-Бунина писала мне 13 марта 1958 года: «...художник Петр Александрович Нилус, большой друг Ивана Алексеевича. Он также и писатель, очень оригинальный, таким может быть только художник, что особенно ценил Иван Алексеевич».

Дружеское общение с Нилусом и с другими участниками «Товарищества юннорусских художников» — с Буковцем, Куровским, К. Костанди, Заузе, со скульптором Эдварсом — сказалось на творчестве Бунина. Нилус отмечал: «Путешествия, резкая смена впечатлений, знакомство с художниками развивают в нем... чувство к цвету, форме. Из писателя, употреблявшего две, три краски, почти без оттенков, образовывается замечательный колорист... Принципы живописи решительно прививаются им литературе».⁷ Кроме того, личность Нилуса, этого чрезвычайно своеобразного человека, непосредственным образом отобразилась в творчестве Бунина: в рассказе «Гаял Ганская» Нилус является прототипом художника; кое-что от Нилуса взято Буниным для рассказа «Сны Чанга».

Письма Бунина, которые публикуются ниже, интересны во многих отношениях. В них — многое из его жизни: поездки в деревню, заграничные путе-

³ Лоренцо. Выставка картин П. А. Нилуса. — Там же.

⁴ Бунин И. А. Собр. соч. в 9-ти т., т. 9. М., 1967, с. 475—476.

⁵ О Нилусе-художнике см.: Афанасьев В. А. 1) Товариство південноросійських художників. Київ, 1961; 2) Петро Олександрович Нилус. Київ, 1963.

⁶ ЦГАЛИ, ф. 44, оп. 1, ед. хр. 169, л. 2 об. Далее ссылки на письма Нилуса Бунину, хранящиеся в ЦГАЛИ, даются с указанием только листа.

⁷ Лит. наследство, т. 84, кн. 2, 1973, с. 432.

шествия, встречи с издателями и редакторами в Москве и Петербурге, его контакты с видными театральными деятелями; в них — его различного рода планы, хлопоты о печатании рассказов Нилуса, тщательное их редактирование и чтение корректур.

Раньше чем что-либо напечатать, Нилус присылал рукописи Бунину, и тот подвергал их самой взыскательной и строгой критике, а также исправлял стиль, сокращал текст, советовал изменить заглавие, имена героев, если они казались ему неудачными или пошлыми, — и требовал прежде всего краткости. «Заглавие твоего нового рассказа: „В дороге — из рассказов о красивых женщинах“ — пошло, — писал он 20 февраля 1908 года. — Надо кратче и проще. И весь рассказ должен быть *втрое* кратче. И всю дорогу — надо... и последнюю главу. Прежний рассказ от перелетки выиграл. Но опять — кратче, кратче! Хочешь, почеркаю карандашом и пришлю тебе?». 10 января 1909 года: «Ради бога, не набивай в книгу (Рассказы. М., 1910, — А. Б.) много рассказов — стараяй поставив *как можно меньше*, не прибавляя новых, еще не напечатанных и не стройных еще». 24 июля 1909 года: «...немного почеркал рассказ («Старый сад», — А. Б.), перестроил несколько фраз, не изменяя их смысла, выкинул два-три выражения (например, сравнение «1 слово прэб.» с треплом — достойное волостного писаря) и два кусочка из описания сада (которое еще необходимо сократить)... Изменишь и заглавие. Я пока написал „Наташа“ («Натуля» — звучит гнусно). Рассказ назывался в рукописи «Поездка в деревню». Бунин писал: «Это уж очень сухо: „Поездка в деревню“. Надо „Утро“ (к примеру говорю) — или имя женщины, с которой так чудесно целовался Лишин. Надо, кроме того, вычеркнуть этот подзаголовок, умаляющий значение рассказа: „Эпизод из жизни Лишина“» (письмо без даты).

Нилус не всегда соглашался с Буниным и некоторые замечания не принял во внимание. Тон писем Нилуса такой, какой возможен между хорошими приятелями, — совершенно независимый.

Письма Нилуса Бунину хранятся в ЦГАЛИ (174 письма за 1901—1915 годы) и в Музее И. С. Тургенева в Орле (26 писем за 1902—1914 годы). 108 писем Бунина к Нилусу, сохранившихся в парижском архиве Бунина, передала В. Н. Муромцева-Буниной жена Нилуса Берта Соломоновна, для работы Веры Николаевны над «Беседами с памятью». В этой книге воспоминаний (отдельные главы ее перепечатаны в «Литературном наследстве» — т. 84, кн. 2) приводятся некоторые из писем.⁸ В журнале «Аврора» (1973, № 1)

опубликовано письмо Бунина Нилусу от 5 августа 1927 года: Отрывки из некоторых публикуемых здесь писем Бунина привела в печати старший доцент Эдинбургского университета доктор Мплица Э. Грин.

Письма Бунина Нилусу публикуются по фотокопиям с автографов, любезно присланным Милицей Э. Грин, за что я выражаю ей большую благодарность.

1

Дорогой и золотой друг мой, крепко тебя целую за посвящение.⁹ Если не раздумаешь сделать его, напиши *своей* рукой, когда я пришлю тебе «На берегу моря» с моими замечаниями. Сделаю это скоро.

Только что вернулся из Птб, где уже с месяц танцую кадрили с «Шиповником».¹⁰ Пятницкий все еще за границей, и «Шиповник», пользуясь этим, хочет оплести меня — перевести к себе, издавать мои книги и осыпать золотом. А я все боюсь — и жду Пятницкого.¹¹

вана статья Нилуса «Ив. Бунин и его творчество» (кн. 2, с. 429—435).

⁹ Нилус посвятил Бунину рассказ «На берегу моря. (Из дневника спокойного человека)».

¹⁰ На публикацию рассказа «На берегу моря» Бунин заключил 6 октября 1907 года условие с издательством «Шиповник» и передал рукопись редактору альманаха Б. К. Зайцеву. Обо всем этом Бунин написал Нилусу из Петербурга 7 октября 1907 года. Рассказ был опубликован в 7-й книге альманаха «Шиповник» (СПб., 1908).

¹¹ У К. П. Пятницкого (1864—1938), одного из руководителей издательства «Знание» и соредатора «Сборников товарищества „Знание“», в которых Бунин печатался, он хотел, как писала В. Н. Муромцева-Бунина, «узнать, как идут дела „Знания“». «Шиповник», придерживавшийся, в противоположность «Знанию», модернистского направления, «переманивал его к себе» (см.: Бабореко А. И. А. Бунин. Материалы для биографии. М., 1967, с. 115). Зиповий Исаевич Гржебин (1869—1929), художник-карикатурист, основатель совместно с С. Ю. Копельманом (1881—1944) издательства «Шиповник», встретившись с Буниным, вел переговоры о его сотрудничестве с этим издательством. Продолжая прерванный отъездом Бунина разговор, Гржебин писал ему 19 сентября 1907 года (ЦГАЛИ, ф. 44, оп. 1, ед. хр. 328), предлагая заключить условие, по которому «Шиповник» платил бы ему ежемесячно по 200 руб. «жалованья». Бунин должен был бы при этом издавать свои книги в «Шиповнике»: том стихов надо было выпустить в этом же году, другой том —

⁸ В этом же томе «Литературного наследства» И. Д. Бажиновым опублико-

Говорят, придет через неделю — и, кто знает, может быть, опять я буду в Птб — уже четвертый раз! Просто замучился.

Слышал ли ты про судьбу моего «Каина»? Его хотел поставить Художественный театр и дать мне тысяч десять за два сезона, но воспротивился Синод! Адам, Ева, Авель — святые. — Впрочем, надежда на постановку еще не совсем потеряна.¹²

Начнем хлопотать об устройстве твоего выступления в Москве.¹³

Париж — вещь завлекательная... но ведь это дело еще туманное! В изобретения твои — не верю!

Пришли мне «Милованову» — понесу в «Русскую мысль» или «Мир божий». Я сунул Куприной¹⁴ в нос условие с «Шиповником» — и она была франирована. Но сказала: «Ну да, хорошие вещи — в „Шиповник“, а нам дал — на бросок». Все-таки будет теперь уже иначе относиться к твоим присылам.

О пишущей машине — до личного свидания. Да я и не понял. «В виде презента»? За что? За мои «хлопоты»? Но, ослиная челюсть, ужли и доньше не веришь, что «хлопочу» бескорыстно — в силу только одного — искренней и неизменной любви к тебе!

На что тебе Крашенинников?

Хотя очень много шансов, что я мог бы «Милованову» отдать именно ему.¹⁵ Повторяю — спешу прислать.

осенью 1908 года. Все новые произведения по этому условию должны были печататься в альманахе и прочих изданиях «Шиповника». Такое условие подписано не было.

¹² В. А. Нелидов, чиновник особых поручений при Московской конторе императорских театров, писал Бунину 30 января 1908 года: «Константин Сергеевич Алексеев «Станиславский» говорит мне, что мистерия Байрона „Каин“ переведена вами в таком виде, который не особенно „смутит“ цензуру. Чрезвычайно интересуюсь постановкой этой вещи, я предлагаю вам свои услуги в следующем: на той неделе я еду в Петербург и, имея кое-какое знакомство в цензуре, предлагаю вам хлопотать за ваш перевод». (Письмо хранится в Музее Тургенева в Орле). Все же разрешение МХТУ на постановку не было дано цензурой. «Каин» в переводе Бунина был поставлен на сцене Художественного театра только в 1920 году.

¹³ Нилус хотел выступить с платной лекцией.

¹⁴ Мария Карловна Куприна (1881—1966) — издательница и член редакционной коллегии журнала «Современный мир».

¹⁵ Николай Александрович Крашенинников (1878—1941) — писатель, издатель-редактор журнала «Новое слово» и сборников того же названия. Рассказ

Вместе с рукописью «На берегу моря» вышло и условие. Надо послать заказным, а нынче — воскресеньем.

Пока прощай, горячо целую и тебя и Евгения.¹⁶

Твой Ив. Бунин.

14 окт. 07. Москва.

2

8 апр. 08,
под Копотопом, где тепло,
как летом.

Дорогой друг, заслушай сам и передай товарищам, которых я очень люблю, что я уезжаю все дальше от Одессы, совершенно не насыщенный ею, уезжаю с большой грустью, что мало виделись, много истратили времени на кабаки, будь они прокляты, и не поговорили как следует... в чем виновато, конечно, то, что была полярная погода, что приехал я наспех и еще очень подавлен московской зимой и участью сестры и матери.¹⁷ Расставаясь с тобой, не имел твердого намерения уехать, но, вернувшись в гостиницу, получил письмо от Веры Николаевны,¹⁸ из которого понял, что она весьма хочет поскорее в деревню.

Стоит ли только забиваться в деревню, за работу сейчас? Сижу и мечтаю приехать туда на несколько дней, а затем взять Веру Николаевну, которая тоже очень устала, и поехать с ней через Одессу в Крым недельки на две, на три. Это было бы очень недурно уже потому, что ехать за границу, — а Вера Николаевна очень мечтала об этом, — нельзя, ибо нельзя бросить надолго сестру и мать, да и нервирует заграница. Только где ты будешь до 15 мая? В Одессе ли? Или же на даче? Или в Могилеве?¹⁹ Или в Каменце с м-ше Исакович? Напиши мне об этом

Нилуса «Госпожа Милованова» опубликован в кн.: Новое слово. Товарищеские сборники, кн. 2. М., 1907. В литературно-художественном сборнике «Слово» под редакцией Крашенинникова (кн. 1. М., 1908) напечатан другой рассказ Нилуса, «Сестры Ван-Лин».

¹⁶ Евгений Иосифович Буковецкий (1866—1948) — художник.

¹⁷ Болели сестра Мария Алексеевна и мать.

¹⁸ В. Н. Муромцева — жена Бунина. Из ее письма от 4 апреля 1908 года, которое Бунин получил в Одессе 7 апреля, видно, что Бунин в эту поездку был также в Киеве.

¹⁹ Нилус сообщал (письмо без даты): «Я только что вернулся из Могилева, был там у Евгения (Буковецкого, — А. Б.), который живет у сестры» (л. 111).

немедленно. И немедленно садись за работу — поправляй «На берегу моря» и твердо решай как-нибудь с «Шиповником». Да пришли мне пасхальный номер «Одесских новостей».²⁰ Да поспеши, — появится в Одессе до Пасхи XXI сборник «Знания»²¹ или нет. Да не пей и не объедайся, Христа ради! Работай — помни, что осенью будет много сборников и что ты должен выпустить 1-й т. своих сочинений.

Целую тебя и всех от всей души. Пиши мне пока в *Москву*. Уеду — перешлю.

3

Дорогой Петр, я еще в Москве, держало меня «Северное сияние» и еще кое-какие делишки. Будет ли существовать это самое «Сияние» — не знаю: может быть, и умрет, но, думаю, не раньше августа. До августа, до сентября можно скрипеть, но и то при условии, что Бобринская сдержит свое обещание и даст (обещала на днях) тысячи четыре.²² А делишки ее, кажется, плохи, ибо я чуть не сделал скандала, будучи раза три обманут при получении двухсот рублей, следующих мне за март и апрель (сегодня такти получил). Шальная баба! Обещала дать на этот год тысяч двадцать, втянула меня, — и заставила втянуть и товарищей, — и вдруг заявила, что бросает журнал и дает вместо двадцати — четыре тысячи. Будь посему спокоен: пришли нам рассказ (адресуй его мне — Измалково, Орловск. губ.), а если мы — за смертью журнала — не успеем его напечатать (хотя пустим очень скоро, — в ближайшую книгу) — считай, что возвращать двести рублей ты не обязан. Да это обычные потери при кончинах журналов — и литературная этика не карает за это. — Но, повторяю, надеюсь

²⁰ В газете «Одесские новости» (1908, 13 апр., № 7492) был напечатан рассказ П. Нилуса «В дороге. Из рассказов красивых женщин». В этом же номере помещены рассказы А. В. Амфитеатрова, А. М. Федорова, И. Н. Потапенко и стихи А. М. Федорова, Ф. К. Сологуба, а также перевод М. А. Волошина из Малларме «Лебедь» («Могучий, девственный, в красе извивных лилий...»).

²¹ В «Сборнике товарищества „Знание“ за 1908 год» (кн. 21. СПб., 1908) напечатан цикл стихотворений Бунина «Русь».

²² В конце 1908 года Бунин согласился редактировать беллетристический отдел журнала «Северное сияние», который издавала В. Н. Бобринская. По его словам, с этого времени «Северное сияние» меняло «физиономию модерн на реалистическую». Из-за денежных затруднений издание журнала прекратилось в 1909 году на 8-м номере.

на существование «Сияния» до сентября (на сентябрь обещал рассказ Андреев — и уже взял авансу тысячу рублей), а может быть, и на гораздо более продолжительное. Гальберштадт (секретарь «Сияния») ²³ был нынче у Сытина и предложил ему взять «Сияние» в свои руки — бесплатно. Но Сытин спешил на вокзал, в Петербург, и ответил только одно: «Ив. Алексеевич вернулся? Ах, так вот мы с ним и потолкуем в субботу 16-го. У меня к нему огромное дело литературное».²⁴ И после сего позвонил ко мне и очень, очень просил меня остаться до субботы. «Я подумаю», — ответил я. И, может быть, останусь. Хотя у меня опять беда: больна мать. Если же останусь до субботы, то все-таки выеду в субботу вечером — вместе с братом Юлием (Вера приедет в деревню в конце мая, а Коля ²⁵ уже уехал: повалил на себя горящую лампу, запылал, спасся, накинувши на себя одеяло, но все-таки обжегся, обрился — и удрал). Юлий взял заграничный паспорт — и будет (вместе с другим племянником, Митей) ²⁶ 30-го или 29-го в *Одессе*, откуда 31-го хочет отплыть в Константинополь, Смирну и Афины. Дальше ехать не хочет — надо побыть и у своих.

Холод в Москве зверский. Коля пишет из деревни, что ходит в полушубке.

Сто рублей я тебе отослал — уже несколько дней тому назад.

Когда уезжаешь? И куда? Брату очень хочется повидать вас всех.

Целую тебя, Евгения и всех милых сердцу моему.

О Ценовском ²⁷ говорил в «Русском слове»: Дорошевич ответил, что по-

²³ Лев Исаевич Гальберштадт (1878—?) — журналист. С ним Бунин встречался также в 1919 году в Одессе, где тот сотрудничал в местной газете «Голос красноармейца».

²⁴ И. Д. Сытин хотел заручиться согласием Бунина «редактировать» те новые издания, которыми он жалдел «освежить» свою фирму» (см.: Горьковские чтения. 1958—1959. М., 1961, с. 41. (Письмо Бунина Горькому от 26 августа 1909 года)). См. также письмо Бунина Нилусу от 7 сентября 1909 года. Из этих переговоров ничего не вышло.

²⁵ Николай Алексеевич Пушешников (1882—1939) — племянник Бунина, переводчик Киплинга, Голсуорси, Джека Лондона и Р. Тагора, один из наиболее близких Бунину людей.

²⁶ Дмитрий Алексеевич Пушешников (?—1954) — юрист; служил одно время присяжным поверенным. Ю. А. Бунин, как видно из его письма А. М. Федорову (ЦГАЛИ, ф. 44, оп. 1, ед. хр. 20), выехал из Одессы в Турцию и Грецию 31 мая 1909 года.

²⁷ Речь идет о просьбе Нилуса, чтобы Бунин похлопотал перед редакторами названных в письме газет о сотрудни-

стоянного ничего не могут предложить — много материалу. Поговорю в «Русских ведомостях». Хотя зачем все это? Посылал бы Ант. Ант. прямо — и дело с концом.

Твой Ив. Бунин.

13 мая 09 г. Москва.

4

27 июня 1909

(с. Глотова, Орловской губ.)

Сейчас получил от тебя письмо из Вены. Вижу, что ты серьезно напугался.²⁸ Огорчает это меня, но повторяю то же, что писал тебе (кажется, позавчера) в Париж: это просто усталость, нервность плюс мнительность. Писал тебе, кроме того, чтобы ты поскорее выслал мне *чисто переписанный* «Разгром»,²⁹ что мои дела не лучше твоих: дождь не прекращается ни на минуту, на дворе ветер и холод, сплю мало, тяжело, голова тупая. Пропадаю без солнца — и буквально перо валится из рук...³⁰ На операцию не решусь, но надо что-нибудь предпринять: купанье или ванны — и сухое тепло.

Напиши о своих планах. Хорошо бы недель на шесть в Балаклаву! Поехал бы и я.

Отлично говоришь о Рембрандте.³¹ Почитай-ка о нем да напиши рассказ. Целую крепко.

Твой И. Бунин.

честве в них журналиста, доктора Антона Антоновича Ценовского.

²⁸ Нилус заболел и возвратился из заграничного путешествия в Одессу.

²⁹ Рассказ предполагалось напечатать в журнале «Северное сияние» (см. прим. 22).

³⁰ Для хорошей работы Бунину нужно было солнце; в дождь и холод он постоянно жаловался на апатию.

³¹ Нилус писал Бунину из Вены (письмо без даты): «Спокойное созерцание обогащает мысль, дает великую радость понимания сердца, души великих людей. Вот я сегодня был в Альбергине (собрание рисунков, гравюр) и видел множество рисунков Рембрандта, никуда не вошедших. И издания этих рисунков здесь, вероятно, штук пятьсот, если не больше. Кто не видел этих рисунков, тот никогда не поймет жизни Рембрандта, этого величайшего из великих... Эти наброски делал Рембрандт всю жизнь, и тогда, когда он был счастлив, славен и богат, и когда старый, забытый, больной был нищим и получал от города Амстердама крошечную подачку. Вся жизнь его предо мною: сначала счастье молодости и любви, богатство, прекрасная Саския. Умирает его прекрасная жена — великое раздутье,

5

7 сент. 09 г. Москва.
Столовый, д. Муромцева.

Милый Петр, я уже неделю толкусь в Москве и все никак не выеду не в силу своей нерешительности, а по весьма печальным причинам. Приехал, кинулся к доктору — приятелю, Голоушеву,³² знаменитому подагрику, — его в Москве не оказалось. Тогда решил покуда исследовать мочу. И оказалась — подагра! Позвал доктора, некоего Флерова, говорит — подагра. Не в сильной степени, но подагра. Прописал мне некоторую диету — то есть не есть черного «хлеба», мяса, уксусу, горчицы, помидоров, щавель, спаржи, жирного, сдобного и т. д. и, кроме того, — пить контрексевиль и принять ванн двадцать из морской воды. Но все же я решил подождать Голоушева. Вчера он, наконец, приехал — из-под Астрахани, где лечился от подагры грязевыми ваннами, — и сказал мне почти то же самое, что и Флеров. Только назначил вместо контрексевиль некий уредедин (с «1 слово нрзб.», а для уничтожения боли в пальцах — горячие соленые ванночки (по локоть). Как видишь, мне бы самый раз выехать сейчас в Одессу. Но Голоушев настаивает, чтобы пробыл я здесь хоть еще с неделю и перед отъездом еще раз исследовал мочу и еще раз потолковал с ним. Хочет он, кроме того, посмотреть действие этого уредедина, который у иных сильно расстраивает желудок — «захвораешь», говорит, в дороге — и струшишь»... Нужно, наконец, и получше устроить денежные дела: жить в Одессе придется мне в помещении хорошем, ибо буду усердно писать, питаться придется изысканно — в Лондонской или Петербургской, ванны тоже, небось, обойдутся дорого, переезд дорого, да Вере надо оставить. И решил я выехать числа 16, 17-го сентября. Кстати же — разнохаю всяческие литературные начинания, может быть, кое-что запродам. И уже имел деловые свидания. Завтракал с Сытним — говорит он, что к концу октября дело он свое обделает и будет снова просить меня взять его в свои руки.³³ Но выйдет ли из этого

горе, новая женщина, но уже другая, уже не сияющая, как Солнце, а уравновешенная, строгая Гепдрика. Но умирает и она, и вот великий старик остается одинок; забытый, больной, обвешанный тряпками; грустно смотреть на проходящую жизнь (Лувр), и утешается только тем, что делает наброски, часто наивные, но полные странной, скрытой теплоты жизни...» (лл. 100—101).

³² Сергей Сергеевич Голоушев (1855—1920) — художник и художественный критик, по образованию врач.

³³ См. прим. 24.

что — еще не знаю, тут есть штуки, о которых расскажу при свидании. Затем совещались мы с Телешовым, Грузинским,³⁴ Гальберштадтом, братом Юлием и опять-таки Сытинным о Телешовском сборнике, часть которого пойдет и на подписчиков «Северного сияния».³⁵ Телешов совсем было хвост опустил — теперь дело, кажется, налаживается крепко (я, право, кажется, благодаря моей энергии, о чем опять-таки расскажу лично). Есть уже Вересаева полтора листа, Зайцева пол-листа, Серафимовича один лист, твоих — больше двух, Короленко смертной клятвой обещал дать пол-листа,³⁶ я дам (может быть, целых четыре листа!) — и, на конец того, Андреев соглашается дать то, что хотел «Северному сиянию» — за ним авансу тысяча рублей, вот и пойдет этот аванс в счет рассказа Телешовского сборника.

Завтра снова будет совещание — у Телешова, на даче. Там прочту и то новое, что ты прислал к рассказу о Наташе.³⁷ Убедительно прошу тебя — не ленись, кончай поскорей «Лишина» целиком, мало ли еще что может быть. Надо тебе, кроме того, книжку к печати готовить, надо искать хорошего издателя.

«Разгром» хочу предложить «Русскому слову» — там началась беллетристика. *Что скажешь? И по какой цене отдавать?* Я туда на днях дам одну свою вещичку в пол-листа,³⁸ уговорился по пятсот за лист.

Не в Одессе ли Куприн? Поймай его, если так, и передай нашу общую просьбу — непременно дать что-либо для Телешовского сборника. *Скажи и Мит-*

*рофану*чу³⁹ — пусть даст лист, да хороший.

Затем главное: ответь мне на это письмо немедленно. Открытку посылаю на дачу Галиной.

Где ты теперь?

Где будешь октябрь, конец сентября?

*Когда едет Митрофану*ч *в Птб?*⁴⁰

Уговори его не скакать рано. Может быть, вместе поедем.

Ужасно хочется мне ехать в Одессу через Севастополь, на денек завернуть в Бахчисарай, на денек в Балаклаву и Успенский монастырь. *Не приедешь ли в Севастополь*, где мы и встретились бы, съездили бы по этим местам и поехали бы в Одессу?⁴¹ Или: не съездить ли нам *в конце октября*, перед моим возвращением в Москву и Питер?

Ответь и на это.

Крепко целую. Поклон друзьям.

Твой Ив. Бунин.

От Веры — поклон!

6

30 окт. 09 г. «Москва»

Милый Петр, спасибо за поздравительную открыточку.⁴² Шлю тебе корректуру — три четверти твоего рассказа. Прочти поскорее и поскорее вышли мне обратно. И очень прошу тебя: не один я, а, например, и брат, и Телешов — все говорят, что слово *Натуля* в устах автора звучит противно, неприятно, слащаво. Пусть называют ее так Таллев, Лишин, но не автор. Впрочем, если не согласен, — пусть будет по-твоему.⁴³

³⁴ Николай Дмитриевич Телешов (1867—1957) — писатель. С Телешовым Бунин связывала очень близкая дружба — со времени их знакомства в Москве в 1897 году и до последних дней Бунина. Свидетельство тому — их переписка. В журнале «Исторический архив» (1962, № 2) опубликованы их письма 1941—1947 годов (перепечатаны в 1-й книге 84-го тома «Литературного наследия»; здесь же опубликована переписка Бунина с Телешовым в дореволюционные годы). Алексей Евгеньевич Грузинский (1858—1930) — литературовед.

³⁵ Речь идет о сборнике «Друкарь». Расчет удовлетворить сборником подписчиков «Северного сияния», издание которого прекратилось, не оправдался.

³⁶ Короленко в сборнике Телешова не печатался.

³⁷ Рассказ о Наташе и «Лишин» — это «Старый сад»; напечатан в сборнике «Друкарь» (М., 1910). Главные его персонажи — Наташа и Лишин.

³⁸ В «Русском слове» 25 декабря 1909 года был напечатан очерк Бунина «Пустыня дьявола».

³⁹ Александр Митрофанович Федоров (1868—1949) — поэт и прозаик, приятель Бунина. В сборнике «Друкарь» Федоров опубликовал стихотворения: «Иосафатова долина. (Сонет)», «Жатва» («Поле, как золото, тает на взгляд...»), «Порт» («Порт чужеземный. Берег новый...»).

⁴⁰ Должно быть, по пути в Петербург Федоров останавливался в Москве, — по-видимому, в то время, когда Бушин был в Одессе, где он прожил почти весь октябрь. Вера Николаевна оставалась в Москве.

⁴¹ В Крым Бунин не поехал: не хотел отрываться от работы над «Деревней».

⁴² Нилус поздравил Бунина с присуждением Академией наук Пушкинской премии (ее получил совместно с Буниным и Куприн) — за стихи и переводы, о чем известил Бунина академик А. А. Шахматов письмом от 20 октября 1909 года.

⁴³ В рассказе «Старый сад» героиня именуется и Натуля, и Наташа. Нилус писал Бунину (письмо без даты): «Двадцать пять лет тому назад я был знаком с Натулей, только другого типа,

Живу нелепо как-то. Юбилей прошел отлично, но и приготовления к нему, и сам он — выбили из колеи.⁴⁴

Телешов говорит, что через месяц после выхода в свет сборника ты можешь пустить «Старый сад» в книгу. Сытин согласен выпустить ее в январе и говорит, что это хорошо, — что январь, конец января далеко не конец сезона.⁴⁵

Итак, скорее возвращай корректуру и, ради бога, не мудри, не мажь ее очень. Торопимся печатать сборник. Твердо узнай у Куприна — даст или нет.⁴⁶ Пора сказать определенно.

Целую тебя и всех приятелей.

Твой Ив. Бунин.

7

Измалково
Орловской губ. 10.VI.1910 г.

Дорогой Петр, я опять в Глотове, у сестры Софьи. После Москвы был с неделю в Ефремове и чувствовал себя весьма скверно — матери хуже, у сестры Маши тяжело болен муж и нет денег, Софья по-прежнему — тоска, боли в кишках и т. д. И был я в дурацком положении, — где основаться на лето?⁴⁷ Искал

форменной красавицей, и это имя так сроднилось с ней, что могло принадлежать только ей и звучало и красиво, и странно, и ново. А это важно» (л. 63 об.). Бунин предлагал Нилусу несколько переделать рассказ. «Шлю корректуру конца „Старого сада“ в 2-х экз. На одном увидишь мои пометки... В общем растянут и немного болтлив конец. Болезненность Лишина неожиданна для читателя — ведь раньше об этом и подозревать было нельзя, — и, кажется, немного преувеличено» (письмо от 4 ноября 1909 года).

⁴⁴ 27 октября 1909 года отмечалось 25-летие литературной деятельности Н. Д. Телешова. Бунин выступал с приветственной речью.

⁴⁵ Рассказ Нилуса «Старый сад» опубликован в сборнике «Друкарь» и вошел в его книгу «Рассказы» (М., 1910). На ее издание Бунин заключил с И. Д. Сытиным условие в ноябре 1909 года. 2 февраля 1910 года Бунин писал Нилусу: «Со среды 3-го начинают печатать книгу. Я опять вытребовал все сначала, — уже подписанное тобою, — и снова нашел опечатки, оговорки («под ухом» — вместо «над ухом» и т. д.). Нынче прочел и подписал к печати шесть листов».

⁴⁶ Куприн в сборнике «Друкарь» не участвовал.

⁴⁷ В этот раз Бунину трудно было работать, живя у С. Н. Пупешникова в Глотове (Орловской губернии), где он обычно проводил лето. 24 июля

дачу в имениях под Ефремовым, ездил в Липецк — и, не найдя ничего путного, клял себя, что не нанял дачку под Одессой. Кончилось все-таки Глотовым. Но опять льют ледяные дожди, опять даже гулять нельзя... а гулять нам необходимо — и мне, и Вере, которой прописано движение, морское купанье, солнце — все, что и мне, подагрику, до зарезу нужно. Мелькает и теперь иногда мысль об Одессе, но холера, холера! — боюсь ее до смерти!

Получил, как уже писал тебе, твое письмо, получил номер «Русской речи» — осел писал там обо мне! И особенно глупа его ссылка на Немировича насчет евреек Константины.⁴⁸ Вот Мопассан иное о них говорит (книга «Au soleil», глава «Constantine»): «Salut aux juives. Elles sont ici d'une beauté superbe, sévère et charmante...»⁴⁹

Писать еще не начинал, — приехав сюда, раскис, все валулся и читал. Прочел и «Масленицу». Не торопись с ней, дай полежать в чистом виде. Нравится мне в ней многое по-прежнему, но и о многом хотел бы потолковать с тобой. Сделаю это при свидании, а пока скажу только о нелепом конце IV-го действия — это новое смертоубийство, этот неожиданный пустой скандал, моему, никому не годится. Курьезно и заседание (в начале 3-го д.) — уж очень провинциалами и гимназистами делаешь ты своих героев. Отчего бы им не болтать просто? Сделав еще кое-какие пометки на рукописи, вышлю ее тебе, — только сообщу, как направлять на дачу заказные бандероли, — а об остальном, повторяю, — при свидании... если только не разрастется у вас холера.

1909 года Бунин писал Нилусу: «Сестра (не Маша, а Софья, владелица моего приюта) форменно сходит с ума: вот уже третий месяц (со времени смерти одного соседа, погибшего от рака) бродит как тень и молчит как могила — вообразила, что и у нее или рак, или что-то в этом роде. Ездит по докторам... была у мощей в Задонске, посылает каждую неделю к бабке».

⁴⁸ Газета «Русская речь» (Одесса, 1910, 18 мая, № 1326) писала в развязном тоне по поводу интервью Бунина «Одесским новостям» (1910, 16 мая, № 8117) о его путешествии в Алжир и на Капри, о встрече с Горьким. В частности, фельетонист оспаривал суждение Бунина о красоте евреек Константины, противопоставляя ему мнение Вас. Ив. Немировича-Данченко, которому эти еврейки казались непривлекательными.

⁴⁹ Перевод: «Привет еврейкам! Они красивы здесь величавой, строгой и обаятельной красотой» (Мопассан Ги де. Полн. собр. соч., т. X. М., 1947, с. 101).

Давно ли читал «Воскресение» Толстого? Это одна из самых драгоценных книг на земле.

Где Федоров? Где Куприн? Свидание наше было неважное. Попрекнул меня с первого слова академией...

Целую тебя крепко, целую Евгения, Павлыча, Христианыча⁵⁰ — «придворного художника шаха персидского».

Вера и Коля тебе кланяются. Кланяться просил и Юлий, который уехал в Москву, чтобы ехать оттуда за границу, — ругая тебя, что ты его опять надул.

Твой Ив. Бунин.

Пиши, пожалуйста, почаще.

8

Дорогой, мы опять уже две недели в Птб. Зарезали меня дела,⁵¹ надоели до смерти. Думаю, что так или иначе кончу 17, 18 ноября — и уедем в Москву, оттуда в Одессу, а из Одессы — за границу. — Толстой потряс меня, как, кажется, ничто в жизни не потрясало.⁵² Но об этом — до свидания.

Целую тебя крепко. Евгению — поклон.

И. Б.

11 ноября
«1910 года, Петербург»

⁵⁰ Бунин называет своих друзей-художников, живших в Одессе: Павлыч — Владимир Павлович Куровский, Христианыч — Владимир Христианович Заузе.

⁵¹ Бунин вел переговоры с издателями. Он писал Нилусу еще 2 февраля, что издательство «Просвещение» «покупает навеки» его сочинения — «прошу семьдесят тысяч за девять томов». Однако переговоры с издателем Львом Цетлиным ни к чему не привели.

⁵² Известие о кончине Л. Н. Толстого. Только Толстой был для Бунина писателем, у которого он не находил ничего, за что бы можно было его критиковать, что в его творчестве было бы для него неприемлемо. Он писал в дневнике 17 марта 1916 года, когда он, Вера Николаевна и Н. А. Пущешников жили в деревне: «Вечер очень темный... До одиннадцати ходили по двору, от крыльца до скотного двора. Говорили о Тургенева. Я вспомнил, как Горький басил про него со своей лошадиной высоты: „Паргое молоко!“ Я говорил еще, что Пушкин молодым писателям нравственно вреден. Его легкое отношение к жизни безбожно. Один Толстой должен быть учителем во всем». (Привожу эту запись по фотокопии из дневника Бунина, полученной от М. Грин, за что приношу ей большую благодарность).

9

23/10 февр. 1911 г.
Измаилия.

Неделю тому назад приехали в Порт-Саид (пожив в Гелуане, откуда я писал тебе, закончив осмотр Каира, побывав у пирамид Дашура, Ступенчатой, в Серапеуме и т. д.)⁵³ — и, бесплодно прождав в Порт-Саиде парохода четверо суток, уехали в Измаилию — городок у озера Тимза,⁵⁴ через которое проходит Суэцкий канал, город среди необозримых пустынь песчаных (в Аравийской пустыне), городок, лучше которого я никогда не видал. Нынче опять возвращаемся в Порт-Саид. Ожидание парохода измучило! — В день приезда в Порт-Саид видел Митрофаныча на «Царице», куда меня не пустили, ибо была под карантинным флагом: поговорил с ним с лодки. — Здоровье так себе. Целую — и тебя, и Евгения, и всех друзей.

И. Б.

10

20 мая 1912 г.
«с. Глово, Орловской губ.»

Дорогой друг, только семнадцатого попали, наконец, в деревню. Боялись ехать, ибо погода была — из рук воп, а в Москве все-таки сноснее в подлую погоду, чем в деревне. Открытку твою, адресованную сюда, получил. Завидую вашей поездке. Побывай на курорте «Александробад» — это возле Кичкаса. Поклонись порогам и Хортице — я когда-то совершал к ней пешее паломничество и на всю жизнь запомнил чудесный день, проведенный на ней, — было мне тогда двадцать лет!⁵⁵ Адрес же

⁵³ Бунин посетил группы египетских пирамид мемфисского периода; древнейшая — Дашурская группа. Самые колоссальные — в группе Гизе, названные именами фараонов: Хуфу (Хеопса), Хафры (Хефрена), Менкары (Микерина). Первая, ступенчатая пирамида считалась одним из чудес света. Серапеум — название храмов бога Сераписа. Один из них — поблизости от больших пирамид, в Саккаре; самый знаменитый — в Александрии.

⁵⁴ Тимза на современных картах обозначается как Тимсах.

⁵⁵ Письмо подтверждает дату первого путешествия Бунина по Днепру в 1890 году (в «двадцать лет»), указанную В. Н. Муромцевой-Буниной в ее книге «Жизнь Бунина» (с. 63—64). В другой раз он плывал по Днепру, согласно ее сведениям, весной 1894 года (там же, с. 85; эта дата оспаривается в «Литературном наследстве» (т. 84, кн. 1, с. 65) — А. Н. Дубовиков отно-

мой пиши вернее: Измалково, Орловской губ., с. Глотова.

Пьесу⁵⁶ твою, конечно, давным-давно прочел и по-прежнему очень доволен первой половиной — она очень хороша во всех отношениях. К концу дело идет хуже, пахнет выдумкой, случайностями, вроде перелома ноги, а уж про двойное самоубийство, про то, что Порецкий знаменитый составитель ядов, и про соуды, кои самоубийцы толкают в момент смерти, — и не говорю: глупо. Дал прочитать Найденову⁵⁷ — совершенно то же впечатление, конец же он назвал прямо смехотворным (хорошо, что ты изменил его, как говоришь!); думает, что поставить такую пьесу (опять-таки без этого конца) можно и можно иметь успех. Это же сказал и Сергей Саввич Мамонтов⁵⁸, которого я попросил взять пьесу у Найденова. У Мамонтова она и сейчас. Но что делать дальше? Советовался с умными людьми — говорят: предлагать Южину⁵⁹

Художественному театру и Коршу⁶⁰ нет ни малейшего смысла, — ну, Коршу еще туда-сюда, а тем совсем не стоит, репертуар у них маленький. Да и Корш в Париже. Остается Незлобин.⁶¹ Но и Незлобин в Париже! В большой дружбе нахожусь я с актрисой Третьяковой⁶² от Незлобина. Она его — *между нами сказать* — считает человеком пошлым и надменным; советует проникнуть к нему через Платона Николаевича Мамонтова, двоюродного брата Сергея Саввича. Не Платон читает пьесы, а студент Зенькевич, но все-таки можно попросить Платона, чтобы пьеса с его, Платона, рекомендацией, дошла до «самого» Незлобина. Я с Платоном не знаком. Но не написать ли? Тогда шли ему пьесу (Москва, Театр Незлобина, Платону Николаевичу Мамонтову лично), а я ему от себя напишу. Написать?

Жду твоего решения.

11

сит данное путешествие к 1895 году). Третье плаванье по Днепру Бунин совершил в 1896 году. Впечатления от этих путешествий отобразились в рассказе «Казацким ходом» (1898). Упоминаемый в письме Кичкас — пристань на Днепре, недалеко от Александровска. Хортица — остров св. Георгия, по которому, как пишет Бунин в рассказе «Казацким ходом», он «долго блуждал... отыскивая хоть каких-нибудь следов старой Сечи» (Бунин И. А. Собр. соч. в 9-ти т., т. 2, с. 437).

⁵⁶ Название драмы Нилуса, о которой здесь идет речь, установить не удалось.

⁵⁷ Сергей Александрович Найденов (1869—1922) — драматург. На замечания Бунина Нилус отвечал 26 мая 1912 года: «Насчет твоих сомнений и обвинений в глупости позволю себе усомниться. История с „жеребьевкой“ — Юшкевич говорит, *захватывает*, история с поломом ноги, в рассказе, Горькому *понравилась* (ты ж мне это говорил). Что же касается конца, то в первой картине Порецкий однажды свой дурацкий опыт проделывал и даже в тюрьме сидел за это... Вот о чем я тебя попрошу: напиши ты письмо академику Котляревскому, заведывающему репертуаром, и я это письмо приложу к пьесе и пошлю ему (Куликовский уехал за границу) в письме, а равно письмо и к Мамонтову — это в том случае пошлю, если бы не нашлось другого хода. Пошлю я пьесу к Дорошевичу, он близок к Незлобинскому театру... Спасибо за книги. Читаю» (л. 45).

⁵⁸ С. С. Мамонтов (1867—1915) — журналист и драматург.

⁵⁹ Александр Иванович Южин (Сумбагов, 1857—1927) — артист, режиссер и драматург; с 1909 года — управляющий труппой Малого театра.

Едем — я, Вера и Коля — в гости, к Александру Сергеевичу Черемнову⁶³ (Нащокино, Витебской губ., имение Клеевка). Были в Москве. Почти набран том моих новых рассказов. Как его озаглавить? В нем все только о Руси — о мужиках да «господах». «Смерть», «Крик» оставил для другого тома, если бог даст его. Как озаглавить? Придумай. «Русь»? «Наша душа»? Или просто — «Повести и рассказы»?⁶⁴

Новостей нет, здоровье так себе. Как ты? Напиши поскорее. Целуем крепко. Евгения тоже.

Твой И. Б.

4 июля 1912

<ст. Идрица, Витебской губ.>

Где Митрофаньч?

⁶⁰ Федор Адамович Корш (1852—1923) — основатель (в 1882 году) и владелец драматического театра в Москве (Театр Корша).

⁶¹ Незлобин (Алябьев) Константин Николаевич (1857—1930) — антрепренер, режиссер, актер. В 1909 году создал в Москве Театр Незлобина.

⁶² Анна Иосифовна Третьякова.

⁶³ А. С. Черемнов (1881—1919) — поэт. Переписка Бунина с А. С. Черемновым 1912—1917 годов опубликована в «Литературном наследстве» (т. 84, кн. 1, с. 639—658).

⁶⁴ Нилус писал Бунину в июле 1912 года: «Назови следующую книгу: или „Земля“, или „Чернозем“, как „Деревня“ (хотя это неудобно), или „Мужики“. Но причем здесь „Наше сердце“? (У Бунина — „Наша душа“, — А. Б.)... Только не называй „Рассказы“... А теперь ты пиши стихи и непременно поэму в стихах, с героем поэтом... таким, каким ты был двадцать лет тому назад» (л. 30). Книгу Бунин назвал «Суходол» (см. следующее письмо).

12

12 авг. <1912 года> Клеевка

Дорогой друг, а ты даже и не вспоминаешь о московском «Книгоиздательстве писателей»! Все делаешь во вред себе. Говорил: не жалея расстаться с 200 рублями⁶⁵ — будешь на видном месте, книгу издашь — нет, и в ус не дуешь! И упорно молчишь о романе. Где он? Где наши деньги, обещанные Сакером? ⁶⁶ А ведь — осень, осень! Подумай — еще раз говорю.

Давным-давно собирался написать тебе о драме, да думал: напишу из Москвы. А вместо того задержался здесь: все писал последние дни стихи ⁶⁷ — не хотелось прерывать дела. Заезжал из-за границы Юлий, побыл тут дней пять и уехал с Верой в Москву — 10-го августа. Мы с Колей уезжаем 15-го. Поеду ли в Глотова, еще не знаю,⁶⁸ посему пиши

⁶⁵ Деятельность «Книгоиздательства писателей в Москве», организационно оформившегося осенью 1911 года (см.: Версаев В. В. Собр. соч. в 5-ти т., т. 5. М., 1961, с. 447), началась в 1912 году; сборник повестей и рассказов Бунина «Суходол» был первой книгой этого издательства. Вышла она в сентябре 1912 года — эту дату Бунин назвал в интервью газете «Одесский листок» (1912, 6 сент., № 207). Работа «Книгоиздательства» основывалась на кооперативных началах. Это избавляло писателей, которых оно печатало, от эксплуатации со стороны частных издателей. Книгоиздательство получало от писателей вступительный взнос — 200 рублей.

⁶⁶ Бунин отослал роман Нилусу в 1911 году в «Вестник Европы», там он не был напечатан, и Бунин отдал его журналу «Всеобщий ежемесячник», редактором которого был Яков Львович Сакер, — продал рукопись по сто рублей за лист. Об этом он извещал Нилусу письмом от 23 декабря 1911 года. Роман и здесь не был напечатан: в 1911 году «Всеобщий ежемесячник» перестал выходить.

⁶⁷ Нилус писал Бунину 21 августа 1912 года: «Дорогой Ян, очень обрадовал ты меня тем, что начал писать стихи», — и просил их копии. Бунин записал в дневнике: «12 августа 1912 года. Клеевка... С необыкновенной легкостью пишу все последнее время стихи. Иногда по несколько стихотворений в один день, почти без помарок» (цит. по имеющейся у меня фотокопии с подлинной рукописи, хранящейся у М. Грипа).

⁶⁸ Через несколько дней после приезда в Москву вместе с Н. А. Пушкиным Бунин отправился в Крым, где пробыл около двух недель. 31 августа он писал Нилусу из Гурзуфа: «Получил твои письма — переслала Вера и из Севастополя. Живем под Гурзуфом, в Суук-Су... Собираемся в Одессу».

теперь так: Москва, Столовый, № 11, Дмитрию Алексеевичу Пушкиникову (для меня). Пьесу я еще не посылал никуда,⁶⁹ ибо, повторяю, было рано — никто еще не стехался в Москву — спешить было нечего.

Пьесу мы все читали — всем весьма нравится очень многое, а конец — так себе. Так и мне. Много прелестного, но, думается, такого, что не для сцены. А сценичное не того веса, какой требует Художественный театр. Думаю — не возьмут — сочтут, что это для них легковато. Да и подумай: Художественный театр или на макароны задеется (Шекспир, Мольер), или ищет имен, вещей, задающих публику. Все же, приехав в Москву, повезу пьесу Немировичу. Не возьмет он — дать Незлобину? И кстати: какова судьба предыдущей пьесы?

Где Котляревский ⁷⁰ — не знаю. Погожу еще немного писать — мелькает мысль побывать в Петербурге.

Книгу назвал: «Суходол. Повести и рассказы 1911—12 гг.». Больше ничего не придумаешь.

Думал о поэмах в стихах. Может быть, напишу. Мелких написал штук двадцать. И больше ничего. Все читаю. Чувствую себя *неважно* — все время.

Крепко жалею Жеку,⁷¹ крепко целую его. Обнимаю тебя.

И. Б.

А что же Испания? Что думаешь? Опять в кусты?..

13

Дорогой, прости, ради бога, молчание. Завертелся! Совершил сложное дело — выкупил четыре книги у «Московского книгоиздательства», передал в «Книгоиздательство писателей».⁷² Портрет Че-

⁶⁹ В июле 1912 года Нилус сообщал Бунину: «Посылаю тебе пьесу „Художники“. Если ты ее одобришь, то, ради бога, пошли или Немировичу или Станиславскому с письмом» (л. 30).

⁷⁰ Нестор Александрович Котляревский (1863—1925) — литературовед, академик. Нилус хотел заручиться содействием Котляревского в своей попытке добиться постановки пьесы в Александринском театре в Петербурге, репертуаром которого тот заведывал.

⁷¹ Евгений Иосифович Буковецкий.

⁷² Из четырех книг три названы в договоре Бунина с «Московским книгоиздательством» (ЦГАЛИ, ф. 44, оп. 1, ед. хр. 339, л. 7), заключенном 8 ноября 1911 года: «Ив. Бунин. Том первый. Рассказы. Изд. 3-е, изд. т-ва „Знание“, СПб., 1904; Иван Бунин. Стихотворения 1903—1906 гг. Изд. т-ва „Знание“, СПб., 1906. (Собр. соч., т. 3); И. Бунин. Стихотворения и рассказы. 1907—1909. Кн-во „Об-

хова в «Кружке» есть — работы Ульянова. «Кружок» потратился недавно — купил Толстого Репина — мерзость — за 2000 р. Куда теперь девать твой? ⁷³

Пьесу Незлобин возвратил — я послал ее тебе с Федоровым.

Пришли свою статью о синематографе — немедленно. Тут затевается приглашение писателей в кинематограф.

Неужели не приедешь на юбилей?! ⁷⁴ Ты с ума сошел! Вот так друг! Как! Не найти 50 целковых на проезд! Откажываюсь верить!

Целую. Твой И. Бунин.

<20 окт. 12 г.
Москва>

14

Дорогой, крепко благодарю тебя за твоё прекрасное письмо, прямо разорвавшее мне сердце! ⁷⁵ Целую всех товарищей особенно нежно.

Твой Ив. Б.

16 авг. <1915, с. Готово,
Орловской губ.>

щественная польза», СПб., 1910. (Собр. соч., т. 6). В 1912—1913 годах в «Книгоиздательстве писателей в Москве» вышли книги Бунина: «Деревня», «Перевал», «Стихотворения», «Суходол», «Иоанн Рыдалец».

⁷³ Нилус предлагал написанный им портрет А. П. Чехова «Литературно-художественному кружку» в Москве (на В. Дмитровке).

⁷⁴ 25-летие литературной деятельности Бунина торжественно отмечалось в октябре 1912 года. В письме (без даты) Бунин сообщал Нилусу, по-видимому, о своем юбилее: «Об успехах моих ты немного знаешь уже из „Одесского листка“ (переходу куда твоему весьма радуюсь); но скажу больше: встречали меня в Москве всюду прямо как знаменитого — я даже весьма удивлен был. Много и пишут о моих последних вещах. Есть и злобные, и редко-глухие отзывы, но есть и такие, что ажнешь. Толстой, да и только! Радуюсь — и боюсь... и слазить, и всего прочего».

⁷⁵ Нилус написал о последних днях художника В. П. Куровского, скончавшегося 30 июля 1915 года. О его смерти Бунин прочитал в газетах 2 августа. Нилус писал (письмо без даты): «Дорогой Ив, случилось то, что должно было случиться, но только в неожиданной форме. Павлыч застрелился. Как ты уже знаешь — этого никак нельзя было допустить, как и того, что в последние свои дни он лишился рассудка. Бывали просветы, тогда он говорил, взявшись за голову: „Верочка, что со мной? Я не могу ни думать, ни работать...“ Вот это сознание инвалидности его и доконало.

15

Дорогой друг, прости за молчание, я только открытку послал тебе в ответ на твоё последнее письмо (о Куровском). Думал, что поеду в Одессу, да как теперь поедешь? Все же надеюсь, что станет на железных дорогах и в гостиницах не так людно, ⁷⁶ и рискну поехать — не сейчас еще, конечно, а в конце октября, в начале ноября.

Здесь надеюсь пробыть еще с месяц. Потом отправимся в Москву. Где будем

Ему все казалось, что его не хотят брать на войну, что в последнюю минуту его оставят. Он видел, как его щадили, не давали ему в полку работы. „Какой я для них офицер?“ — говорил он жене. Ему полковой врач советовал подать рапорт о болезни, но это было равносильно признанию себя никуда не годным, и он упорно отказывался.

Наконец, рано утром, 27 июля, выступал их эшелон; в ночь отхода он несколько раз просыпался, но ему казалось, что его не возьмут... Окончилось тем, что он отбилсь от своей роты, с которой шел к вокзалу; совершенно без денег, проскитался два дня и застрелился в лавочке минеральных вод.

Так окончилась жизнь нашего друга, самого настоящего человека среди нас. Мне всегда казалось, что на Павлыче лежит отражение Толстовской души — спокойствие, простота, ясность ума, человеческое отношение к людям, доброта (или, пожалуй, еще ближе Короленко?). Видел Павлыча незадолго до смерти, за неделю должно быть...» (лл. 97—98).

В стихотворении о Куровском «Памяти друга» (12.VIII.16) Бунин говорит: «Как остро мы любили мир с тобою Любовью неразгаданной, слепою!». Как и Бунина, Куровского захватывала и покорила красота земли, поэзия исторического прошлого народов мира. Он писал Бунину 8 апреля 1914 года из Очакова, куда был призван в армию: «Неожиданно свалилось на меня то, о чем я мечтал всю жизнь. Почти полное одиночество. Жизнь, начинающаяся с рассветом, поездки по степи. Близость моря необыкновенно <1 слово нрзб.> и вместе с тем глубоко поэтичные берега, от которых веет далекой умершей жизнью. Здесь где-то неподалеку „Ольвию“ (остатки античного города-государства, — А. Б.), где погребены друг над другом римский и греческий города, а сверху выросло русское селение „Парутино“... Здесь что ни улица, то имя героя „времен Очакова и покоренья Крыма“» (Музей И. С. Тургенева в Орле, собрание К. П. Пушкинковой).

⁷⁶ Шла война, привычные устои жизни распались, многие уезжали в город. Железные дороги, загруженные военными перевозками, не справлялись с наплывом пассажиров.

проводить зиму, еще не знаю. Верно, здесь же. Куда теперь денешься! Все битком набито.

Не припомню такой тупости и подавленности душевной, в которой уже давно нахожусь. Вероятно, многое действует, иногда, может быть, даже помимо сознания. А смерть Павлыча прямо сбила меня с ног, хотя, странно, острую боль я испытывал только минутами. Впрочем, этого не расскажешь, особенно письменно. И не дивись, что ничего не написал тебе об этом. Ничего не могу выразить.

Пятый месяц живу здесь изумительно однообразной жизнью. Все читаю, да хожу, да думаю. Деревни опустели так, что жутко порой. Война и томит, и мучит, и тревожит.⁷⁷ Да и другое многое тоже.⁷⁸ «Портфель» мой пуст.⁷⁹ А ты — пишешь ли что-нибудь? Как роман?

Напиши мне, пожалуйста, да побольше, обо всех. Что Митрофаныч, что Витя⁸⁰ и т. д.?

Целую крепко и тебя, и Евгения.

Твой Ив. Бунин.

15.IX.1915.

Измалково, Орловской губ.

16

12 марта 1917 г. «Москва»

Дорогой друг, я послал тебе записочку — уже давным-давно — в Петербург, на выставку передвижников, ибо ты в своем письме не сообщил мне своего

адреса. Судя по твоему молчанию, думаю, что ты этой записки не получил. Посему повторяю — не вини меня, что не писал тебе, причина тому — необыкновенно беспорядочная и неопределенная жизнь, которой я живу в Москве вот уже три месяца, из которых, кстати сказать, я целый месяц был болен. Я за это время строил немало планов относительно упорядочения этой жизни, отъезда из Москвы и пр. — и все это разрушалось то вестями из Петербурга, то приостановкой железнодорожного движения. А потом мне было уже не до планов и не до писем. Друг мой, что случилось-то! Вот уж истинно — «язык немест»!

За всем тем о делах все-таки надо говорить. А дела вот какие: во-первых, я дал редакторам «Книгоиздательства писателей» (брату Юлию, Шмелеву и Вересаеву) снова прочесть твою книгу, изданную Сытиным,⁸¹ и большую часть рассказов, напечатанных тобой после этой книги в журналах. Мнение Юлия о тебе ты знаешь. Шмелев пришел буквально в дикий восторг: «Талант, талант, огромный талант!». Собственно говоря, на этом и можно было бы кончить дело — два редактора за, третий, значит, не в счет. Но все-таки попросили пересмотреть твои шедевры и Вересаева, который, как известно тебе, твой враг. Думаю, что завтра (заседание редакторов) дело решится в твою пользу.⁸²

Роман⁸³ твой читал некто Шкляр,⁸⁴ мой приятель, умный и талантливый

⁷⁷ Бунин говорил Н. А. Пушешникову: «Война все изменила. Во мне что-то треснуло, переломилось, наступила, как говорят, переоценка всех ценностей» (цит. по: Бабореко А. И. А. Бунин. Материалы для биографии, с. 214).

⁷⁸ Удручающее впечатление производили на Бунина сообщения газет об убийствах. Он предавался размышлениям о людских жестокостях, какие были во всей истории. Читал в эти дни о персидских мучениках, о русских подвижниках Димитрии Ростовском и Серафиме Саровском и жития юродивых.

⁷⁹ В дневнике Бунин записывал: «7 августа 1915. Тихий, теплый день. Пытаюсь сесть за писание. Сердце и голова тихи, пусты, безжизненны. Порою полное отчаяние. Неужели конец мне как писателю? Только о Цейлоне хочется написать... 21 августа. Две недели не записывал. Время так летит, что ужас берет. 14—19 писал рассказ „Господин из Сан-Франциско“. Плакал, пища конец. Но вообще душа тупа. И не нравится. Не чувствую поэзии деревни, редко только. Вижу многое хорошо, но нет забвенности, все думы об уходящей жизни». (Привожу эти строки по публикации М. Грин).

⁸⁰ Сын А. М. Федорова.

⁸¹ Нилус Петр. Рассказы. С портретом автора работы Л. О. Пастернака. Типография т-ва И. Д. Сытина, М., 1910. В начале сборника стоят слова: «Эту книгу посвящаю моему другу Ивану Алексеевичу Бунину. П. Нилус». В нее входят рассказы: «Сестры Ван-Ли», «На берегу моря», «Старый сад», «Госпожа Милованова», «Соловьи», «Утро», «Осенней ночью», «Зной. Рассказ художника».

⁸² 18 марта 1917 года Бунин писал Нилусу: «Книга твоих рассказов принята к изданию...» В книге (На берегу моря. Рассказы. «Книгоиздательство писателей в Москве», 1918) напечатаны: «На берегу моря», «Дуня», «Зной. Рассказ художника», «Сестры Ван-Ли», «Марья Ивановна», «Шашлык», «Сон», «Сашенька», «Старый сад», «Госпожа Милованова».

⁸³ Нилус работал над романом, о замысле которого писал Бунину 8 декабря 1912 года: «... Начал писать роман (секрет), думаю назвать: „Жизнь“. Молодость, расцвет и умирание — вот то, что составляет его содержание. Мне бы хотелось написать о том, что я любил в жизни, о том, чем кончаются человеческие мечты, о том, что люди забывают: красоту, непосредственное чувство... Задача большая, но и писать-то буду не один год. Кое-кто из персонажей пьес войдет в роман» (л. 40).

⁸⁴ Беллетрист Николай Григорьевич Шкляр — участник кружка «Среда».

человек, писатель (но, к сожалению, не издатель и не редактор чего-нибудь). Отзыв его такой: «Много лишнего, повторений одного и того же, но очень, очень много страниц прямо удивительных».

Целую тебя и горжусь тобой, старая гранда! За все за это умоляю тебя — окажи великую услугу: я, кажется, твердо решил завести себе хижину. Федоровы⁸⁵ пишут, что их сосед, Чарпов, продает свою дачу, то есть не дачу, а главную часть ее с домом, — за восемьдесят тысяч. Прошу ради бога: поезжай к Федоровым, посмотри дачу (главное — дом, который был сырой и, боюсь, таким же остался) и напиши мне свое и Джекино⁸⁶ мнение по сему поводу. Да поскорее, поскорее сделай все это. Если посоветуете покупать, приеду немедленно в Одессу.

Еще раз целую тебя. Крепко целую и Джеку. Узнай его мнение и о «Петлистых ушах». Скажи и свое.⁸⁷

Твой Ив. Бунин.

Москва,
Поварская, 26, кв. 2.

17

27 мая 1917 г.

«с. Глогово, Орловской губ.»

Дорогой Петр, получил твое письмо (с идиотской датой: 1917, май), замучился, читая его... как неразборчиво ты пишешь! — но все-таки очень рад ему. Из Москвы, в апреле, я писал тебе — кратко, но дельно, хотел написать подробнее, да все тянул, а затем стал собираться в отъезд, а приехав сюда (три недели тому назад, в ужасную метель — это в начале мая-то!), захворал, — простудился.

Теперь скажу прежде всего о даче: повторяю, мысль о покупке дачи парализовалась у меня страхом немцев, которые еще, может быть, возьмут Одессу... Теперь и так-то жить ужасно, а каково с собственностью! Словом, я это дело немножко отложил, но вовсе не поставил на нем крест. Все-таки приютиться мне где-нибудь необходимо, а где, в некоторых отношениях, лучше Одессы? Здесь я, очевидно, последнее лето. Если и не отберут у Пушениковых землю, жить в деревне все равно им

нельзя будет — мужики возьмут не мытьем, так катаньем. И, значит, возникает очень серьезный вопрос: где мне существовать, летом по крайней мере?

Ужасно, необыкновенно хотелось в апреле поехать куда-нибудь на юг. И будь возможность, я непременно приехал бы в Одессу. Но ты имеешь понятие, что такое значит ездить теперь по железной дороге? Наведя справки в Москве, я пришел к твердому убеждению, что поездку в Одессу надо отложить. Теперь мне кажется, что я все-таки буду у вас, — может быть, в конце лета.⁸⁸ И поспею помни, что мысль о покупке дачи я еще не оставил. Я из-за этой дачи даже собрание сочинений продал (десять томов, по 5000 экз. каждый том) и продешевил адски — взял 16½ тысяч. (Продал книгоиздательству «Парус», что, конечно, не значит, что я порвал связь со своим книгоиздательством).⁸⁹

Не продал еще, надеюсь, Чарпов? Мне его дача нравится. Страшно нравится мне дача Летника, да ведь она, небось, теперь миллион стоит?

Жить в деревне и теперь уже противно. Мужики вполне дети, и премерзкие. «Анархия» у нас в уезде полная, своеволие, бестолочь и чисто идиотское непонимание не то что «лозунгов», но и простых человеческих слов — пзумительные. Ох, вспомнит еще наша интеллигенция — это подлое племя, совершенно потерявшее чутье живой жизни и изолгавшееся насчет совершенно неведомого ему народа, — вспомнит мою «Деревню» и пр!⁹⁰

Кроме того, и не безопасно жить теперь здесь. В ночь на 24-е у нас сожгли гумно, две риги, молотилки, веялки и т. д. В ту же ночь горела пустая (не знаю, чья) изба за версту от нас, на лугу. Сожгли, должно быть, молодые ребята из нашей деревни, побывавшие на шахтах. Днем они ходили пьяные, ночью выломали окно у одной бабы-солдатки, требовали у нее водки, хотели ее зарезать. А в полдень 24-го загорелся скотный двор в усадьбе нашего ближайшего соседа (живет от нас в двух шагах) — зажег среди бела дня, как теперь оказывается, один мужик, имевший когда-то судебное дело с ним, а мужики арестовали самого же пострадавшего, — «сам зажег!» — избili его и на дрогах по-

⁸⁸ В Одессу в этом году Бунин не приезжал.

⁸⁹ С «Книгоиздательством писателей в Москве».

⁹⁰ Бунин нередко возмущался той критикой «Деревни», которая нападала на него за будто бы преувеличенное изображение темноты и дикости русских крестьян. Горький оценил повесть Бунина как правдивое произведение. «...Так глубоко, так исторически деревню никто не брал...» — писал он (Горьковские чтения. 1958—1959, с. 52).

⁸⁵ А. М. Федоров и его жена Лидия Карловна. На их даче под Одессой, на Большом Фонтане, бывал Бунин. Дом Федорова, на берегу моря, в настоящее время является Домом творчества писателей Украины.

⁸⁶ Е. И. Буковецкий.

⁸⁷ Отзывы Буковецкого и Нилуса о рассказе Бунина «Петлистые уши» неизвестны.

везли в волость. Я пробовал на пожаре урезонить, доказать, что жечь ему самому себя нет смысла, — он не помещик, а арендатор, — пьяные солдаты и некоторые мужики орали на меня, что я «за старый режим», а одна баба все вопила, что нас (меня и Коло),⁹¹ сукиных детей, надо немедленно швырнуть в огонь. И случись еще пожар, — а ведь они, может быть, могут и дом зажечь, лишь бы поскорее выжить нашего брата отсюда, — могут и бросить, — нужды нет, что меня здесь хотя в Учредительное собрание выбирать, — «пусть Иван Алексеевич там в Петербурге за нас пролазывает».

Теперь о твоей книге.⁹² Повторяю, она принята. Задержка только за типографией, — много книг ждет очереди. Все же летом ее можно сдать в набор. Посему не затягивай дела правками, в конце июня надо обязательно сдать. Я сказал редакции, что я беру на себя столкнуться с тобой окончательно относительно того, что выкинуть из первого издания (сытинского) и что прибавить. Умоляю тебя сделать так, — я лучше тебя знаю, что надо: 1) поправки в первом издании сделать *самые незначительные*, — иначе ты замучишься, и бесплодно, увидишь, что надо все заново переписать, — я это по себе знаю; 2) выкинуть из этого издания рассказы «Соловь» и *три последних строки* из рассказа «Зной», — на этом Шмелев и Вересаев прямо настаивали, и 3) прибавить следующие рассказы: «Сон» (из которого надо вышвырнуть клеповское вступление, то есть даже частичку вступления, — о ребенке, брошенном в помойную яму, — эпизод совсем ни к селу ни к городу и à la Мопассан), затем «Приключение» (которое умоляю тебя назвать «Марья Ивановна», чтобы центр тяжести перенести на женский образ и отодвинуть на задний план б...на и это самое «дорожное приключение», которых у тебя вообще немало, да и в этой книге будет), «Счастье» — и затем не знаю, что еще? «Антон Наука» (если только в том пристойном виде, как это было в «Русском слове»? «Шашлык»? (превосходный языческий рассказ, если только о поцелуях в погребке сказать понебрежнее, а не так восторженно, — уж очень много у тебя поцелуев и не довольно разнообразно ты о них говоришь), «Индийскую» мелодию?» (если только сократить его, оставить в нем главное — шантан и мелодию) и, наконец, «Затишье»?

«Простое сердце» пока оставь в покое — это чеховский тон, а ты на первое время блесни своим, чисто художниче-

ским, «колоритным», — я бы и книгу-то назвал: «Рассказы художника».

Делить книгу на два отдела не надо, — это только расход на бумагу да и новых рассказов *нельзя* много прибавлять, — чересчур толстая книга выйдет, что, по нынешним временам, прямо невозможно. Да и зачем? Не надо, чтобы читатель (и критик!) затерялся в обилии рассказов.

«Соловьев» надо потому вон, что их заменит чудеснейший рассказ «Счастье».

Целую за посвящение, за похвалы и хулы «Петлистым ушам», хотя в отзыве и есть...: разве автор хотел заразить читателя «потрошительством»? Тут главное — адский фон и на нем зловещая и ужасная фигура. А согласишься, что это удалось.

Не бросай роман, выжми его хорошенько. Осенью, бог даст, где-нибудь тиснем.

Целую, устал. Жеку поцелуй.

Твой Ив. Бунин.

Вера и Юлий еще в Москве.

18

30.VII.1917

«с. Глового, Орловской губ.»

Дорогой Петр, вот как составил я твою книгу: 1) На берегу моря, 2) Дуня, 3) Зной, 4) Сестры Ван-Ли, 5) Марья Ивановна, 6) Акация, 7) Утро, 8) Осенней ночью, 9) Старый сад, 10) Затишье, 11) Госпожа Милованова. Называться книга будет по первому рассказу, так что обложка будет такая: «Петр Нилус. На берегу моря. Рассказы». Без заглавий книги идут хуже.

Ты возмущен моим своеволием? Но ведь если ты, по упрямству, по глупости, по незнанию жизни, захочешь изменить мою работу — можешь изменить (хотя я уже отослал книгу для набора).

Резоны у меня были такие.

Того материала, который ты дал для своей книги, слишком много — книга вышла бы слишком велика (а бумага сейчас на вес золота, а набор стоит бешеных денег). Но и помимо этой причины нужно было выключить кое-что по соображениям тактическим и литературным. И вот я выкинул следующее: 1) «Незаметная жизнь» («Простое сердце») — ибо рассказ «Затишье», который надо поставить, тоже история «незаметной жизни», — так зачем же дудить в одну дуду? — Книгу надо сделать разнообразной, из рассказов родственных надо выбрать то, что получше, пооригинальнее, а «Затишье», конечно, оригинальней «Незаметной жизни»; 2) «Индийск. мелодия», где есть хорошие черты, но которая в общем только набросок, про который скажут: «зачем, собственно, рассказана эта г... история, пережитая всеми обывате-

⁹¹ Коля — Н. А. Пушешников.

⁹² Книга рассказов «На берегу моря», о которой Бунин говорит также в письме от 12 марта 1917 года, вышла в феврале 1918 года (в феврале Бунин писал, что «книга вышла с полмесяца тому назад»).

дями всего мира?»; 3) «Эпизод из жизни Веселовского», где хороших черт опять-таки не оценят, а только возмутятся тем, что старый б...н заколол с сентиментальными вздохами *гимназистку*;⁹³

4) «Репяховы» — отличный по теме, но чрезвычайно небрежный *набросок*; 5) «Шашлык» — подумавши, нахожу, что в нем есть черты, уже использованные в «Старом саду»; кроме того, будет в книге и так чересчур много поцелуев; 6) «Сон»; 7) «Счастье» — согласно твоему собственному указанию в одном из прежних твоих писем, с коим я теперь согласен, ибо ты прав, в «Счастье» есть рафинад, длинноты, да и опять эта «дорожная встреча»: вот, скажут, то на пароходе... то в вагоне... а «Сон» чересчур эскизен (и опять поцелуй!).

Относительно «Антон» колеблюсь: слишком неожидан в нем конец и слишком будет *не в тоне со всей книгой* этот «Антон»... Впрочем, если ты почиштишь и если *все-таки* хочешь поставить его, да если книга выйдет не чересчур велика, можно будет поставить его *в самый конец книги*.

Начать книгу со «Зноя» нельзя: и так шокирует он Шмелева, Вересаева, — не согласятся они на книгу с таким *началом*. Ставлю этот рассказ, как видишь, третьим.⁹⁴

⁹³ Да и редакторы — Шмелев, Вересаев — не согласятся поместить этот рассказ (*прим. Бунина*).

⁹⁴ В феврале 1918 года Бунин писал Нилусу: «„Антон“ в книгу не попал, — не хватило бумаги. Да не хватило ее и вообще, не только для „Антон“, и редакция просила меня сделать купюры в „Миловановой“. Пришлось сделать (пу-

не позволишь ли выкинуть из «Акации» первый абзац, начать со слов: «Анна Павловна торопливо сходила со ступенек почтамта...» Первый абзац просто губит весь рассказ; рассказ, благодаря ему, становится приторным, с сюжетом изысканно-слащавым (и редкостным), таким, что читатель не будет уважать его, не отнесется серьезно к героям, занимающимся такой сахарной забавой — встречами раз в году только при цветении акаций... это, скажут, не любовь, а...»

Книгу с твоими поправками еще не получил. Да ничего, можно сделать эти поправки в корректуре.

Целую, жду скорого ответа, который будет, вероятно, с матюками.

Напиши: что Шурик Куровский, куда поступает? Увидишь Куровских, кланяться им от нас с Верой.

Твой Ив. Бунин.

Пришли мне свой «военный» рассказ, тот, где герой кончает самоубийством.

стяки и не во вред рассказу). Есть купюры (крохотные, не бойся) и в других рассказах — опять-таки по требованию редакции (описки автора, строки «порнографические», не совсем русские и т. д.). Ради бога, не вини меня!» (письмо без даты; датируется по содержанию). Бунин читал корректуру книги. Он писал Нилусу (письмо без даты), по-видимому, в октябре 1917 года: «Корректуру высылать тебе нельзя — далеко, будет задержка, а ты понимаешь, что это значит по нынешним временам, когда так завалены типографии, когда каждая минута дорога! Присылают мне, а я возвращаю в тот же день. Ужаснее корректуры за всю жизнь не видал!»

В. А. Катанян

К ИСТОРИИ ОДНОЙ НЕВЫШЕДШЕЙ КНИГИ МАЯКОВСКОГО

Первый небольшой сборник Маяковского — цикл стихов «Я» — вышел весной 1913 года литографированным изданием тиражом в 300 экземпляров. Второй была трагедия «Владимир Маяковский», появившаяся в 1914 году в издании «Журнала русских футуристов». Третья книга называлась «Для первого знакомства». Она собиралась в Петрограде в 1915 году и... не вышла в свет. Мы узнали об этом из статьи В. Тренина и Н. Харджиева «Маяковский в „Новом Сатириконе“», напечатанной в «Литературном наследстве» № 7—8 в 1933 году. Был описан сверстаный первый лист этой книги и высказано предположение, что книга

должна была выйти в издании журнала «Новый Сатирикон». Авторы ссылались при этом на воспоминания Л. Ю. Брик: «... Володя уже печатался в „Сатириконе“ и „Сатирикон“ даже купил у него книжку стихов» (с. 334).

В первом томе Полного собрания сочинений Маяковского, вышедшем в 1935 году под редакцией тех же авторов, это первое сообщение дополнено замечанием: «Часть гранок сборника сохранилась у К. И. Чуковского, который должен был написать к нему предисловие (см. «Журнал журналов», II, 1915, № 12, стр. 24)» (с. 383). Этот комментарий был повторен затем полностью в первом томе

Полного собрания сочинений Маяковского, вышедшем в 1939 году под редакцией Н. Харджиева (с. 418).

Через 30 лет Н. И. Харджиев вернулся к истории этой неизданной книги в своих заметках «Из материалов о Маяковском» в альманахе «День поэзии 1968» (М., 1968, с. 158—160). Что же нового узнали мы из этой публикации?

Повторяя те же известные цитаты и ссылки, исследователь теперь иногда толкует их иначе. Например, ссылка на воспоминания Л. Ю. Брик от 1932 года, где есть краткое упоминание, что «Новый Сатирикон» купил у Маяковского «книжку стихов». Теперь Н. Харджиев говорит, что «дальнейшими разысканиями» эта ссылка «опровергается». Что же это за «дальнейшие разыскания»? Кем они делались? В чем конкретно выразились? Почему мотивированное предположение теперь немотивированно опровергается?

Дальше цитируются заметки из «Журнала журналов» №№ 10 и 12 за 1915 год, на одну из которых исследователь ссылался в упомянутых выше комментариях к первому тому изданий 1935 и 1939 годов. Материал известный.

Но истинной новинкой явилось утверждение Н. Харджиева, что «в самом конце июня (1915 года, — В. К.) у Маяковского произошла размолвка с К. Чуковским, который, по его словам, был „горько обижен“ стихотворением „Гимн критике“».

В действительности никакой размолвки у Маяковского с Чуковским *тогда не было*, а цитированные Харджиевым слова Чуковского «горько обижен» относятся к декабрю 1920 года, когда Маяковский приезжал в Петроград читать в Доме искусств поэму «150 000 000». Там произошло следующее. Маяковский нарисовал в альбоме К. И. Чуковского шутивное «Окно сатиры Чукроста», которое кончалось таким четверостишием:

Скрыть сего нельзя уже:
Я мово Корнея
Третий год люблю (в душе!)
Аль того раннее.

«Кто-то из присутствующих не без ехидства заметил, — вспоминал впоследствии Корней Иванович, — что в этих строках ядовитый намек на „Гимн критике“, написанный Маяковским года четыре назад и направленный будто бы против меня. Маяковский промолчал и ни словом не возразил говорившему. Вначале я не придал этому никакого значения, но, придя домой и перечтя „Гимн критике“, почувствовал себя горько обиженным. „Гимн критике“ — очень злые стихи, и, если Маяковский не отрицает, что в них выведен я, нашим добрым отношениям конец. В тот же вечер я послал ему письмо, где говорил, что считаю его прямым и простым человеком и потому настаиваю, чтобы он без

обиняков сообщил мне, верно ли, что в „Гимне критике“ он изображает меня. Если это так, почему он ни разу за все эти годы даже не намекнул мне, что питает ко мне такие неприязненные чувства?».

Маяковский тотчас же ответил следующим недвусмысленным и лаконичным письмом:

«Дорогой Корней Иванович!

К счастью, в Вашем письме нет ни слова правды.

Мое „окно сатиры“ это же не отношение, а *шутка*, и только. Если б это было — отношение — я моего критика посвятил бы *давно и печатно*.

Ваше письмо чудовищно по не основанной ни на чем обидчивости.

И я Вас считаю человеком искренним, прямым и простым и, не имея ни желаний ни оснований менять мнение, уговариваю Вас бросьте!

Влад. Маяковский.

*бросьте
до свидания».¹*

Почему же спрашивается, Н. И. Харджиев отнес эту «горькую обиду» на пять лет раньше? Неужели только для того, чтобы обосновать свою версию о «размолвке-ссоре», которая якобы помешала выходу в свет сборника? Да, очевидно, так. Неужели только для этого придумана и такая деталь, что на «Белом вечере» в Куоккала с Репиным, Маяковским, Чуковским 4 июля 1915 года «И. Е. Репин произнес вступительное слово, Маяковский прочел несколько своих стихотворений, но К. Чуковский не выступал (курсив мой, — В. К.)». Так, неизвестно на чем основываясь, пишет Харджиев на с. 159 альманаха «День поэзии 1968».

На самом деле К. Чуковский *выступал* на этом вечере, о чем неопровержимо свидетельствуют как программа вечера, устроенного в пользу лазарета деятелей искусства (см. во II отделении под № 5: «К. И. Чуковский — статья „Нечаянная радость“ (о «Детстве» М. Горького)), так и отзывы печати. Можно процитировать, например, из журнала «Театр и искусство» (1915, № 28, 12 июля, с. 502): «Значительный интерес представляло чтение К. Чуковского о „Детстве“ Горького. Талантливый писатель дал чрезвычайно яркую характеристику этого замечательного автобиографического документа».

¹ Факсимиле этого письма с комментариями К. И. Чуковского напечатано в сборнике «Маяковский. Материалы к исследованию» (М., 1940, с. 35—37). Письмо не имеет даты, но довольно точно датируется содержанием — упоминающимся в нем «Окном сатиры Чукроста», которое было нарисовано 8 декабря 1920 года.

Напрашивается вопрос: откуда взялись (не из того ли самого отчета?) такие подробности, что Репин говорил вступительное слово, Маяковский прочитал стихи (и даже известно какие: «Вот так я сделался собакой»), в то время как выступление Чуковского осталось незамеченным?

Прошел исследователь и мимо записи о «Белом вечере» в дневнике Б. Лазаревского, на который неоднократно ссылается, и где тоже есть о выступлении Чуковского. Хотя сам Лазаревский на вечере не был, но записал с чьих-то слов на следующий день (5 июля): «Чуковский прославлял писания Горького и говорил: „Я люблю Маяковского“ (!)» (ИРЛИ, ф. 145, № 9, с. 323 об.).

Существует, наконец, список «Гимна критику», сделанный рукой К. И. Чуковского, очевидно, до появления стихотворения в печати. (Или, может быть, даже стихотворение было записано под диктовку автора?). Многочисленные варианты этой записи приведены в первом томе Полного собрания сочинений Маяковского (М., 1955, с. 385—386). Вряд ли эта подробность говорит о «горькой обиде», скорее наоборот — о том, что стихотворение правилось тогда Корнею Ивановичу.

Еще любопытный штрих. Известно, что когда была окончена поэма «Облако в штанах» (середина—вторая половина мая 1915 года), К. И. Чуковский пытался помочь Маяковскому с ее изданием. Об этом Чуковский рассказал в своих воспоминаниях «Маяковский в пятнадцать», напечатанных 24 апреля 1930 года в однодневной газете Ленинградского отдела Федерации объединений советских писателей «Владимир Маяковский» (с. 3). И это тоже как будто не свидетельствует о «размолвке-ссоре», которую исследователь датирует концом июня 1915 года.

Не может также не вызывать удивления и то обстоятельство, что в других своих работах, увидевших свет как до 1968 года, так и после, исследователь датировал инцидент Чуковский—Маяковский совершенно верно, т. е. 1920 годом.²

Я написал Корнею Ивановичу Чуковскому письмо. Удивляясь и напоминая о том, что он и так прекрасно помнил, я писал: «Во второй половине 1915 года и дальше Вы с Маяковским встречались реже, но встречались, о чем свидетельствует, например, дневник Б. Лазаревского (рисунок, сделанный Маяковским с Вас на страницах дневника 6 сентября) и знакомство Ваше с Лилей Юрьевной,

к которой Вас привел Владимир Владимирович, и другие факты.

Пишу Вам, чтобы еще раз увериться, что все это было именно так и никакой „ссоры“ тогда не было. Очень буду рад и благодарен, если Вы найдете время черкнуть мне два слова».

Через несколько дней я получил ответ:

«Дорогой Василий Абгарович. Спасибо за дружеское письмо. Зачем захотелось Николаю Ивановичу примкнуть к разнуздавшейся своре ищеек, никак не могу догадаться. Человек он почтенный, на ветер слов не бросает, и я верю, что ошибка его вполне добросовестная. Отвечать ему я не стану — тем более, что я сейчас болен: недавно перенес небывалотяжелый сердечный припадок. Эти строки пишу лежа. Пользуюсь случаем, чтобы поцеловать руку у Лили Юрьевны и пожелать Вам душевного спокойствия и сил.

Ваш Корней Чуковский.

1969 январь 27».

Шел восемьдесят седьмой год жизни Корнея Ивановича. Кто мог думать, — последний!.. Такая ясная голова, такой твердый, красивый, молодой почерк... Сколько раз из больницы он возвращался в Переделкино, за свой письменный стол лицом к свету, к деревьям... Были еще какие-то внутренние силы самозащиты, которые неизменно отбрасывали мелкое и ненужное, берегли его убывающую энергию. Так, Корней Иванович обомел злополучный «День поэзии»... И все-таки эта история, видимо, продолжала его беспокоить и он продиктовал свой ответ на заметку Харджиева — предварительный набросок, который был, однако, исправлен и подписан автором (впоследствии он передал его мне).

Прочитывая мое письмо и привдевая кусок своих воспоминаний из книги «Современники» (включающий письмо Маяковского), Корней Иванович писал о Харджиеве: «Меня удивляет зыбкость его отношения к фактам. Он указывает дату нашей „размолвки“ с Маяковским — лето 1915 года, то есть тот самый период времени, когда, судя по всем документам, Маяковский гостил у меня по нескольку дней, дарил мне свои рисунки, нарисовал ряд моих портретов, охотно участвовал в „Чукоккале“, фотографировался рядом со мною и т. д.

„Гимн критику“ он написал за моим столом для „Сатирикона“. Конечно, ни Маяковскому, ни мне не пришло в голову, что найдутся люди, которые увидят в „Гимне критику“ намек на меня. Н. И. Харджиев невольно подтасовывает цитаты. Я в своих воспоминаниях ясно говорю, что на „Гимн критику“ я впервые обиделся не в 1915 году, а в 1920-м, когда при Маяковском кто-то ехидно заговорил об этом „Гимне“. Это значит, что и в 1915, и в 1916, и в 1917, и в 1918,

² См., например, его «Заметки о Маяковском» в «Литературном наследстве» (1958, т. 65, с. 424—425) и книгу Н. Харджиева и В. Тренина «Поэтическая культура Маяковского» (М., 1970, с. 230—231).

и в 1919, и в 1920 годах „Гимн критику“ не играл никакой роли в наших отношениях. Когда же Маяковский в 1920 году узнал, что меня оскорбила мысль, что будто он мог написать анонимный пасквиль на меня, он отчетливо заявил, что мои подозрения неверны, что если бы он посвятил мне „Гимн критику“, он посвятил бы его не за спиной у меня, а *печатно*.

Сборник „Для первого знакомства“ был задуман тогда, когда трусливые издатели не хотели печатать стихов Маяковского без моего предисловия. Но сборник долго был в производстве, Маяковский за это время нашел издателя О. Брика, горячо уверовавшего в его дарование, и вопрос о чьем бы то ни было предисловии, очевидно, сам собою отпал.

Впрочем, это было так давно, что память моя не сохранила всех деталей, относящихся к этому мелкому эпизоду.

Возможно, что предисловие было мною написано, и что без всякой „размолвки“ оно не понравилось Маяковскому. Я вообще ни разу в жизни не писал критических отзывов, чтобы понравиться тому, кого я критикую. Как литературный критик я всегда превыше всего ценил и ценю свободу литературных суждений. Только в рабем обществе могут слгаться фальшивые мнения, будто репутация критика зависит от его отношений к официально признанному литературным кумирам.

Меньше всего я притязая на то, чтобы выставлять себя другом Маяковского,

конечно, наши литературные взгляды были слишком различны. Но я никак не могу понять, зачем Николаю Ивановичу понадобилось выдать 1920 год за 1915-й и скрыть от читателя письмо Маяковского, прямо указывающее, что он продолжает и в 1920 году считать меня „прямым и простым человеком“, совершенно не похожим на того „Критика“, которого он изобразил в своем „Гимне“.

К. Чуковский

То, что не мог понять Корней Иванович в 1969 году, так и остается на сегодняшний день непонятным капризом исследователя, не утруждающего себя доказательствами.

Что нового мы узнали о невышедшей книге Маяковского «Для первого знакомства» из «заметки», появившейся через 35 лет после того, что впервые было напечатано в «Литературном наследстве»?

Ничего.

История этой невышедшей книги заключала в себе несколько вопросительных знаков, на которые до сих пор невозможно точно ответить.

Кто собирался издавать эту книгу? Было ли написано К. И. Чуковским предисловие к этой книге? Почему эта книга так и не вышла в свет?

Выступление Н. И. Харджиева в альманахе «День поэзии 1968» не только не ответило ни на один из этих вопросов, а наоборот — пуще запутало их.

Н. И. Кузнецов

О ТВОРЧЕСКОЙ ИСТОРИИ РОМАНА К. А. ФЕДИНА «ГОРОДА И ГОДЫ»

История создания романа «Города и годы» представляет интерес не только потому, что позволяет проникнуть в творческую лабораторию писателя, увидеть процесс рождения произведения, но и потому, что наглядно раскрывает, как нелегко, но органично и по-своему шло становление социалистического реализма в первые годы революции в творчестве одного из виднейших советских мастеров слова. Воочию видишь, как в результате взаимодействия бурной, полной диссонансов действительности, авторских воззрений на мир, традиций классиков русской и зарубежной литературы, сложных связей с творчеством писателей-современников формировались метод и стиль этого произведения.

1921—1922 годы, когда складывался замысел романа «Города и годы»,¹—

один из самых трудных периодов для Федина, как и многих других литераторов. Начало зпа с его жгучими противоречиями, голод, охвативший ряд губерний, чувство осиротелости после отъезда Горького за границу — все это сказалось в первых заготовках для будущего произведения.

Начиная обдумывать свою «книгу о войне, любви и революции»,² автор в публицистической форме довольно подробно изложил суть замысла.

По словам Федина, его роман «о зачатии новой Руси, значит — о смерти старой» (л. III). Одно из первоначальных

1922 года. См.: Творчество Константина Федина. М., 1966, с. 382.

² ИРЛИ, ф. 172, № 1166 (К. А. Федин. Материалы к роману «Города и годы»), л. 1. Далее ссылки на этот фонд даются в тексте с указанием номера листа.

¹ О замысле романа Федин сообщал А. К. Воронскому уже 13 февраля

названий произведения — «Зачатье» (л. II).

Новая Русь «зачата» в 1921 году, а предшествующие «семь лет — война, в России — революция — предсмертная агония, которой суждено продлиться еще годы» (л. III). Такое понимание событий 1914—1921 годов выразилось и в эпиграфе, от которого позднее автор отказался: «„Последняя канонада, как оглушительна она ни была, также не поразила меня, и как рассеялся пороховой дым и умолк гром пушек, так и все это великолепие исчезло из моей души“ (Вольфганг Гете. «Поэзия и Правда»)» (л. II).

«Материалы» отражают напряженные размышления Федина над проблемами гуманизма: «Человечество прилагало так много усилий к тому, чтобы развить в себе чувства, которые отличают его от зверя. Почти ничего не достигнуто в этом направлении... Что же будет, если из поколения в поколение мы будем вытравливать в себе возвышающее нашу душу чувство любви?» (л. 8).

Капиталистический мир назван в романе «старым взбесившимся псом».³ Таким автор видел его с начала работы над произведением: земля под властью капитала казалась ему «величайшим концетрационным лагерем» (л. 91). Бесчеловечность капитализма с особой беспощадностью показала мировая война. Революция, борьба, которую вел народ во главе с большевиками в гражданскую войну, осознаются Федиными как закономерный и необходимый акт: «Надо было восстать против несправедливости... Надо было сломить упорство врага» (л. III). Силой идеей революции объясняется, что она «побеждала вопреки всему» (л. III).

Но две войны подряд совсем обескровили страну. Наступило «поражение в социальном быту» (л. VI): разруха, голод, болезни, нищета, «падение материальной культуры города, смерть города (мертвый Петербург!), замыкание круга первобытности деревни» (л. VI). А «у нищих и людоедов не может быть социальной справедливости» (л. IV), «в нужде, нищете, болезнях скорее мыслима деспотия, чем коммунизм» (л. III). Вот почему во вступительной (позднее опущенной) главе автор определил основную тему книги как тему плена (л. 91). Сказанное, думается, относилось не только к предреволюционному, но и первому послереволюционному периоду при всем их качественном различии. Федин писал о «пустозвоне громких и пышных слов об индивидуальной (буржуазной) и коллективной (пролетарской) свободах и справедливости» (л. V) при

отсутствии условий для их осуществления. Что же дальше? Где выход?

В романе Старцов говорит Курту при встрече в Москве, что призрак голода «заслоняет собою все. Чтобы переступить через него, нужно быть очень смелым» (II, 285). Выход был найден В. И. Лениным: новая экономическая политика.

Хотя Федин, как будет показано ниже, не во всем, что было связано с этим важнейшим шагом партии, на первых порах разбирался правильно, нэп представлялся ему разумным выходом из кризиса: «...все силы на преодоление нужды» (л. IV); «И Маркс учил... что социализм *приходит*, а не *вводится* и что предпосылка его — необычайное наличие средств и орудий производства...», «Справедливость — после электрификации» (л. V).

Набросок пронизан верой в торжество революции в будущем, хотя ей пришлось отступить (л. V).

Но в этом обобщенном изложении замысла романа есть неточные и неверные суждения, свидетельствующие об отступлении Федина в определенных отношениях с позицией, которые он занимал как автор некоторых более ранних произведений и статей, например, «Счастье», «Совесть», «И на земле мир» и др.

По мнению Федина, главное, что было «зачато в смерди» в России 1921 года, — «человек, который научился прощать» (л. III), который пришел к признанию невозможности решать социальные проблемы с помощью оружия. Он «научился на своей страшной ошибке: думал ускорить приход воскресенья мечом (цель оправдывает средства — моя статья «И на земле мир»⁴ — идеология этого разбора), но разбился, упал и понял, что ошибся жестоко и что враги так же жестоко ошибались, что правд много, а истина — в дружбе, в прощении и мире, а не во вражде (это интернационально)» (л. III). Этот человек «отводит клинок социальной борьбы в сторону борьбы с природой (одна батарейка Лакланше для меня дороже утопии Мора)» (л. IV), сосредоточивает свои усилия на развитии науки, техники и таким путем думает достичь социальной гармонии. Вообще проблемы расцвета науки, техники в этом первом черновом наброске явно потеснили проблемы социальные, политические, вторые, по сути, подменяются первыми: «Приход человека, отстранившего проблему социальную до разрешения проблемы научной, приход человека проволочного есть Возрождение, Ренессанс» (л. V). В действительности же вопросы экономики, развития техники, науки в двадцатые годы решались одновременно с решением многочисленных и сложных политических, социальных проблем в условиях ожесточенной классовой борьбы.

³ Федин Конст. Собр. соч. в 9-ти т., т. II. М., 1959, с. 254. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

⁴ Была напечатана в журнале «Отклики» (Сызрань, 1919, № 6, 20 июня, с. 6—13).

Процесс рождения нового человека, новой России — длительный. По словам автора, плодом зародыш «станет еще не скоро» (л. III). Не по этой ли причине писатель одно время называл роман, действие которого завершалось в 1922 году, «Еще ничего не кончилось», позаимствовав эти слова из «Сентиментального путешествия» В. Шкловского?

Новым героем в произведении должен был стать «проволочный человек с мировоззрением Тимирязева — научным мировоззрением — сухой, металлический, быстрый, заводной человек, немного безумный, как и все пионеры» (л. IV).

На наш взгляд, несколько причин в совокупности объясняют то понимание нэпа и — шире — тот подход к явлениям жизни, которые сказались в первых черновых заготовках для романа.

Это была реакция писателя-гуманиста на вызванное многолетней войной ожесточение, одиачение людей,⁵ «переутомление и изнеможение масс»,⁶ о которых говорил В. И. Ленин.

Здесь своеобразно отразился курс партии на упрочение союза с большинством мелкобуржуазного населения России как на одну из главных задач нэпа. Об этом прямо говорится в черновых набросках: «проволочному человеку нужна ассоциация, содружество, сотрудничество» (л. IV).

Предложенное Фединым решение проблемы смело ширококую литературную основу как в русской, так и в зарубежной классике. В. Гюго, Ч. Диккенс, из произведений которых взяты эпитафии к «Городам и годам», Ф. М. Достоевский, «бог юности» Федина, осуждая собственный мир, отрицали революционное насилие, верили в надклассовую гуманность. Один из будущих героев романа, в окончательном тексте произведения не появившийся, «партийный, старый», «ищет в памяти: есть ли книга, где говорится о любви? И вот — с детства — евангелие» (л. 8).

В годы гражданской войны идеи абстрактного гуманизма разделяли такие старшие современники Федина, как В. Г. Короленко, С. Н. Сергеев-Ценский и др., иногда на эти позиции отступал А. М. Горький. Нечего и говорить о широком распространении их в среде рядовой интеллигенции.

В страстном стремлении автора романа «Города и годы» к утверждению в жизни добрых человеческих начал было то, за чем стояло будущее, но в выходе, который предлагал начинающий романист, проявилась некоторая ограниченность его взглядов, их в какой-то мере абстрактно-гуманистический, романтически-утопический характер. Нельзя сбрасывать со счетов и то, что в этих черновых записях автор мог

какие-то мысли, еще не до конца продуманные, опустить, другие высказать в надежде уточнить позднее. И в то же время не принимать во внимание этих черновых заготовок нельзя. В них есть определенная система подхода к жизненным явлениям. И «ядро» первоначального замысла о закономерности революции как способа покончить с мерзостями собственнического мира, об отношении к промежуточным общественным слоям в ходе ломки старых устоев жизни, о судьбах гуманизма в трансформированном виде сохранилось в романе.

В первых набросках «проволочным человеком» назван художник, вытравивший страсть к искусству «страстью к техническому делу, создававши материалы, средств, орудий (это его путь в искусстве тоже: сделать осязательным материал!)...» (л. VII). К «проволочным» людям отнесен и шофер штаба Башкирской дивизии, который должен был олицетворять рабочий Питер в отличие от старого, чиновного Петербурга, воплощением которого был омерзительный действительный статский советник с его мешочками и пакетиками, и Петрограда, представленного романтически настроенным «окопным профессором», живущим воображением (л. 14).

Параллельно с раскрытием судьбы «проволочного человека» автор думал рассказать о «мире прошлом, его умирании» и о «пути бесхребетного человека, не появившего нового, возненавидевшего его и кликушествующего в вере в чудо» (л. VII). «Кликуши — писатели, врачи, адвокаты, кликуши — торговцы и спекулянты» (л. VI). Несколько раньше об этой категории героев говорилось: «Люди, которые не могли стать проволочными, которые сильны по-своему, т. е. располагали всей культурой и верили в силу человека над вещью, пережили страшное. Культура материально ушла от них (была вырвана из их рук), вещь стала управлять ими (буржуйка, колесо дров, пшенка...)... Очевидно, все сгибло, если победила Революция, победила деспотический (как только и могла! ведь Керенский не победил же!), жестокий, и не уступает, не уходит, правит, как деспот» (л. VI).

По этим записям трудно судить с большой определенностью, кого из героев нужно отнести к «проволочным» людям, а кого к «бесхребетным», не появившим нового и кликушествующим в вере в чудо». В перечне действующих лиц, приведенном на странице VII, Курт Ван не назван. Есть «Андрей Старцов» («Mitläufer», центр романа), Семен Иванович Голосов (Сема, «Лоло»), председатель исполкома, знакомый читателям по рассказу Федина «Дамба» (1921), Покисен (председатель ЧК), «нежный отец; плачет, когда его назначают председателем», «Лейтсин — пред. ис-

⁵ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 36, с. 475.

⁶ Там же, т. 43, с. 68.

полкома, „гейнаниеп“, пьяница, безукоризненный чиновник, огородник и садовод, учитель. Валя Орлянкина, купеческая дочь, Райса Тверецкая». На первом листе говорится о писателе, «сухом, выжатом». Он несет котомку с мороженой картошкой, воровски отдирает доску от забора, думает о Петrarке, Возрождении. Однако этот герой, прототипом которого был, по-видимому, А. Л. Вольнский, в «Городах и годах» не появился (автор по-другому о нем расскажет в «Братях»). Его место занял мелочный Щепов — действительно сектант, «кликушествующий в вере в чудо». Старцов же, каким он показан в романе, хотя и «бесхребетен», и не понял по-настоящему нового, с сектантством, кликушеством как будто общего не имеет. Может быть, Старцов должен был стать «человеком, который научился прощать»? Всего же вероятнее, что автор считал таким Курта Вана (в романе именно он — художник), но только не решил еще, как героя назвать, поэтому не включил его в перечень действующих лиц.

Но как бы то ни было, первоначальный замысел начал существенно меняться уже на ранней стадии работы. В последствии к чешскому изданию романа (1926 год) автор, рассказывая о своей жизни в Германии, говорил, что он довольно длительное время жил с сознанием раздвоенного чувства, связанного с пониманием отношений любви и ненависти,⁷ их роли в человеческой жизни. Эта раздвоенность давала о себе знать и по возвращении в Россию и сказалась в ходе работы над «Городами и годами».

Федин, обдумывая основную направленность произведения, его цель, писал: «О том, какой ценой добывались республики, университетов, грамоты и свободы от поповского кропила, обо всех этих годах 1919—1921-ом рассказ нужен не тем, кто пережил их, прошел ими, а тем, кому предстоит *крававье* бои за настоящую коммунистическую свободу, всем этим французам, германцам, англичанам. Им моя книга о муках ради них, чтобы были крепче, зная о нас и помня нас» (л. 36 об.). Завоевание свободы и в будущем, по мнению писателя, возможно только путем борьбы, а не всепрощения. И недаром на одном из этапов работы в качестве эпитафии предполагалось взять слова из «Отверженных» В. Гюго: «Высокие и страшные испытания, из которых слабые люди выходят подлецами, а сильные — великими».⁸ Здесь Федин прямо осуждает

тех, кто не выдержал испытаний великого времени, и утверждает стойких.

В силовом поле между этими двумя полюсами: с одной стороны, «истина в дружбе, прощении и мире, а не во вражде», с другой стороны, путь к социальной справедливости — ожесточенная борьба — и шли искания художника. Работа над романом — свидетельство того, с каким трудом подчинял себе автор необычный материал войны и революции, как в процессе художественного исследования небывалых жизненных явлений укреплялось то, что зародилось в первые революционные годы, развивалась новая концепция человека и действительности.

Авторская мысль о «человеке, который научился прощать», «отвел клинок социальной борьбы в сторону борьбы с природой», как о главном явлении действительности, не выражала основных закономерностей эпохи «невиданных перемен». Жизнь страны, опыт писателя находились в противоречии с ней. Три года (1922—1924), в течение которых шла интенсивная работа над «Городами и годами», были временем больших изменений в революционной России. Восстанавливалась промышленность — и в 1925 году партия уже смогла взять курс на индустриализацию. Деревня экономически окрепла, приблизившись в 1924 году к довоенному уровню. Происходили сдвиги в сознании людей, в том числе в среде интеллигенции. Одно из характерных подтверждений тому — первое и второе издания мемуаров В. Шкловского «Сентиментальное путешествие», о чем речь впереди. Все это не могло не повлиять на взгляды Федина и содержание его произведения. В романе мы не только не видим в качестве главного героя «человека, научившегося прощать», но Курт Ван убивает своего друга Андрея Старцова, и автор оправдывает его.

В то же время не следует переоценивать позицию Федина. Писатель продолжал воспринимать и воспроизводить мир в какой-то мере сквозь призму романтического идеала, в «потенцированных формах» (В. Воровский), поэтому ведущие проблемы (в частности, гуманизма) получили подчеркнуто заостренное, пожалуй, несколько прямолинейное решение, проявившееся в неимоверно резком противостоянии двух героев, воплощающих два начала: любовь и ненависть. К новому решению вопросов автор шел постепенно.

Различие в подходе к изображаемым явлениям нашло отражение в заглавиях произведения, в эпитафиях, трактовке образов, развитии сюжетных линий, в композиции.

С первоначальным замыслом больше связаны такие названия, как «За-

«Главы о годе, который не участвует в романе».

⁷ См.: Заградка М. К. Федин в чешской критике. — Научные доклады высшей школы. Филологические науки, 1960, № 3 (11), с. 103.

⁸ ИРЛИ, ф. Р. 1, оп. 31, № 124 (К. А. Федин. «Города и годы». Роман. Отдельные главы), 3-я страница обложки

чатые», «Еще ничего не кончилось», «Проволочный человек», «Побежденные», «Медленный огонь», с изменившимся — «Бурелом», «Дамба», «Упавшее небо» (эта мысль в финале романа нашла выражение в мотиве пустырей, — Н. К.), «Клубок», «Города и годы». Знаменательно, что первые три заглавия датируются 1922 годом, остальные — 1923-им (лл. I и 10).

На первых порах Курт Ван и Андрей были внутренне более близки друг другу, что проявлялось во многом. Так, излагая «1-ю сюжетную канву», автор писал: «Шенау — предводитель белых — попадает в плен к красным как рядовой. Андрей и Курт встречаются и узнают Шенау (Ван был вместе с ним в плену в Сибири и поссорился из-за отношения к русским, — Н. К.). Курт хочет выдать. Андрей вспоминает (1917) услугу Шенау, освобождает его. Шенау (здесь дописано карандашом, видимо, позднее: «достает Старцов», — Н. К.) получает бумаги от Курта, по которым... пробрается в Германию, через Петербург». Шенау «Наппу» (автор называет ее в романе Мари, — Н. К.) сообщает о женитьбе (Андрея и Риты, — Н. К.), а в Россию — о том, как его освободили Андрей и Курт (слова «и Курт» зачеркнуты карандашом, вероятно, тогда же, когда сделана приведенная выше приписка, — Н. К.)» (л. 12 об.).

При первой встрече с Куртом в Москве на вопрос Вана, как Андрей относится к революции, Старцов отвечал: «Так же, как ты» (л. 102). Возможно, что на характер этого ответа повлияло в какой-то мере сострадание к другу, нежелание огорчать его. Недаром автор предваряет слова героя замечанием: «Андрей» увидел его (Курта, — Н. К.) дрожащие руки». Но не привходящими обстоятельствами объясняется то, что в Семидоле «Старцов всгущает в партию...» (л. 29). Он не уклонялся, даже рвался (к войне) к «участию» (л. 49), хотя война ему чужда. Автор так объяснял причины, по которым Андрей, с его отвращением к войне, принимал участие в борьбе: «Повестят белые безногого, а это вдохновит Старцова, будет „за правду“ биться. А без „науки белых“ (ужасы и несправедливость) старцовы биться не умели» (л. 50).

Вообще в герое больше раскрывалось деятельное начало, стремление избавиться от эгоцентризма, слиться с революцией, быть нужным другим. Помимо только что приведенных примеров, об этом говорят другие. Вот как писатель передавал состояние Старцова под Саньшином: «Ведь никогда раньше... ни на один миг (он, — Н. К.) не переставал видеть себя... За этим он шел, этого искал от революции, — позабыть себя, обесплотиться» (л. 24). И позднее «Андрей говорит Курту», что хочет взять на себя тяжесть, какую несет простой

солдат. (Развить то, что пришло под Саньшином)... Это его должно научить просто смотреть на все. Т.ко е.сть разделить общую ответственность» (л. 49 об.). И в раннем варианте письма Андрея к Мари говорилось не только о страданиях, но и о жажде жить: «Все эти годы смешались для меня, слились... Это — сплошное страдание. Но за страданием все эти годы необъяснимый подъем и небывалая жажда жить — подъем, какого никогда не было» (л. 31). Не случайно одним из вариантов эпиграфа к роману был следующий: «„Самое трудное было найти место, это ничье место, но его; с этого же часа дни стали *заполняться работой*“ (Кнут Гамсун. «Соки земли»)» (л. IV, курсив мой, — Н. К.).

Логика развития образа Старцова в авторском сознании заключалась в том, что герой все больше утрачивал активность в своем стремлении утвердиться в новой действительности. Писатель отказался от эпизодов, раскрывавших деятельные начала природы персонажа, все сильнее подчеркивает его расхождение с эпохой. Герой все дальше отходил от прототипа, которым в известной мере был сам автор. Биться, идти в ногу с революцией Старцов не способен по ряду причин.

В рассказе о неудачном побеге Андрея из Бишофсберга снята такая мотивировка его возвращения: «Не мог бежать и потому, что любил ее (Марп, — Н. К.)» (л. 19), а оставлено лишь указание на слабодушие.

Старцовского отрицания войны хватало на то, чтобы склонить уставших, озлобленных немецких военнопленных выступить для подавления контрреволюционного мятежа мордвы. Сочувствие революции побудило героя принять участие в походе против мятежников. Слившись с солдатами в едином стремлении, Андрей почувствовал себя крепче, спокойнее. Перед ним открылась возможность найти путь в будущее. Но когда Старцов столкнулся с проявлением жестокости — увидел повешенного по приказу Шенау Лепендина, эта «наука белых» вызвала у него не ненависть, не желание справедливого возмездия, а безразличие, апатию: «он ощущал в мире одного себя» (II, 376), хотя позднее скажет Курту прямо противоположное. Опять порвались скрепы, связавшие было Андрея с людьми. И для правильного понимания поведения Старцова в событиях, связанных с участием в подавлении мятежа, существенное значение имеет авторское замечание в черновиках: «Но ведь и эту активность он проявил по инициативе Курта!» (л. 30). Федин считал, что «Андрей все делал помимо своей воли. Он подчинялся жизни, как она есть» (л. 72).

Однако истоки поведения героя не только в личной слабости, безволии, но и в эгоцентризме, и в следовании

канонам абстрактного гуманизма, старой морали. Подтверждение тому и его разговор с Куртом в Москве, и поведение в Семидоле.

Старцов напомнил Шенау, умолявшему Андрея быть человечным, что ни безногий калека, повешенный на яблоне, ни кровь тех, кто пошел за маркграфом, не свидетельствуют о гуманизме «друга мордовской свободы», но тем не менее помог ярому контрреволюционеру бежать. Помог из-за ложно понимаемого чувства чести (отплатить добром за оказанную маркграфом услугу), из-за жадности и эгоистического стремления передать письмо Мари. И он предал революцию, своего друга Курта, изменил памяти повешенного Лепендина. Вследствие «джентльменства», «благородства» Старцова торжествует страшный в своей бесчеловечности Шенау, предтеча фашистов.

Есть и еще одна причина, объясняющая поступки и судьбу центрального персонажа. Старцов — жертва той бойни, в которую капитализм вверг человечество, опрокинув все представления о гуманности. Мировая война непоправимо травмировала душу Андрея, и в этом смысле он принадлежит к «потерянному поколению». О людях этого типа в черновиках романа за несколько лет до появления произведений Ремарка, Р. Олдингтона, Э. Хемингуэя сказано: «Человек, который потрясен (поражен) войною, раз и навсегда выбывает из строя обычных людей. Его воображение поражено язвой. Она неизлечима. Такой человек вечно думает о войне»; «Он вечно разгадывает, как могло случиться, что человечество ввергло себя в войну. И его не успокаивает никакая разгадка» (л. 25).

Отвращение и ужас, внушенные Старцову мировой войной, в сочетании с абстрактными представлениями о зле, добре, человечности не позволили герою понять качественно иной характер гражданской войны в России. Для него «вся революция покрывается войной. Война — это главное событие, она — все» (л. 25). В другом месте, пометив, что это «основное» в романе, Федин писал: «Нужно, необходимо что-то сделать, чтобы не было страданий. Война ужасна. Война — позор, крах, зло, проклятие! Пока война — нет ничего, не о чем спорить, нечего добиваться. Революция — борьба со злом, позором. Революция — протест против страдания!.. Но в революции самой — страдание, и это отталкивает Старцова, и он нигде не может жить органически, войти в жизнь, *свариться с нею*, как сваривается гвоздь или болт с обломками железных рельсов. Так он и бежит!» (л. 75). Эта мысль реализована как в спорах Андрея и Курта о путях утверждения добра на земле, так и во всем произведении. Старцов, которому «отвратительно само слово война», соглашаясь с Ваном, что есть

лишь один путь уничтожения зла — борьба с ним, тем не менее добавляет «с таким усилием, точно его душили слезы»: «...это страшно и... унижительно» (II, 284).

С точки зрения Старцова, война и любовь исключают друг друга. Об этом шла речь в одном из вариантов финала: «Курт говорит железно: — Ты хочешь уничтожить этот ужас (то есть войну, страдания, несправедливость, — Н. К.): переступи через него.

И Андрей вопит: — Да прежде чем переступить, я сойду с ума (а если переступлю — потеряю любовь!)» (л. 69).

Ненависть Старцова к войне — дряблая, его любви не хватает действительности, активности. Этим он отличается от доброго, но твердого в своих убеждениях и поступках мастера Майера, от Мари.

Писатель пришел к выводу, что Мари «стала *лучше* его (Андрея, — Н. К.), так как превратила в *действие* (его) свою нелюбовь» к войне, несправедливости (л. 26). Эти слова очень значительны для понимания как образа Старцова, отношения к этому персонажу автора, так и всего пафоса романа. Мысль, заключенная в них, определила систему образов произведения. В частности, Андрею прямо противопоставлена активная, действенная, волевая Мари как человек из среды интеллигенции, которому революция открыла новые горизонты, дала новую жизнь. У таких, как Мари, «было все впереди» в отличие от старцовых, у которых «не было ничего впереди». Образы Мари, Вана, интеллигента-коммуниста Голосова, военного летчика Щепова не позволяют расширительно толковать слова «стекло не сваривается с железом» (II, 407) как формулу о разобщенности интеллигенции и революции. Эти слова относятся лишь к интеллигентам типа Старцова.

Вначале образ Мари, прототипом которого явилась подруга Федина по Циттау Nanpu Mrga, был иным. В детстве героиню отличали не жестокость, необычность, «демонизм» поступков, о чем мы узнаем, читая роман, а любовь к живому, ловкость, деятельное добро: «Мари любит белок, зайцев, воробьев, обезьян, мышей — быстрых юрких зверей, и сама как эти звери. Давит улиток и червей». Она, «выучившись плавать, бросается спасать тонущего и сама тонет» (л. 14). В юности она стала спартаковкой (л. 12 об.). Судя по одному из вариантов плана произведения, Мари приехала к Андрею в Россию с немецкими делегатами II Конгресса III Интернационала. Удостоверившись в измене Старцова, она бросилась в Неву (л. 14).

Ведущим у героини оказалось личное начало, верх взяли личные чувства. Ее судьба в какой-то мере дублировала судьбу Андрея. Печальный жизненный

финал Мари, как это ни парадоксально, усугубляя вину Старцова перед любимой, как-то и оправдывал его в плане общественном, подчеркивая жестокость эпохи, невозможность вынести перегрузки переломного времени и таким, как младшая Урбах. Слова Андрея: «Моя вина в том, что я не проволочный» (II, 14) — невольно получали подкрепление в жизненной судьбе Мари. В результате такого поворота сюжета социальный пафос произведения ослабевал и не соответствовал действительности, авторскому представлению о ней. Писатель это почувствовал.

Обдумывая предпоследнюю главку последней главы на одном из промежуточных этапов работы, Федин, отказавшись от трагической развязки жизненного пути героини, сосредоточил внимание не столько на личном, сколько на общественном начале ее поведения: «Мари вдруг поняла (в демонстрации), что она ехала (через Скандинавию...) не к Андрею, а на новую землю, что такой тяжелый путь... ради чего-то большего, чем Андрей, ради большего» (л. 56 об.); «...он (Андрей) дал мне в жизни больше, чем (он сам) думает; и жизнь для меня больше, чем Андрей, потеряв его, я теряю только часть жизни. Жизнь, которую он открыл мне, — шире и больше его самого...» (л. 57 об.); «Новое рождение Мари в 1920» (л. 58). Эта идея, правда, не столь открыто, тоньше, психологически вернее и с другими нюансами, выражена в произведении. Мари не могла думать, только что убежав от Старцова, что она ехала не к Андрею. Слишком сильной была боль души, чтобы так думать и чувствовать, как об этом сказано в черновиках. И автор пишет, что в Петрограде во время демонстрации перед героиней открылся, как на вершине родных гор, «вечно новый и вечно зовущий простор» (II, 406). Окруженная детьми, олицетворяющими будущее, «Мари смеется и бежит... Так вот куда привел ее Андрей!» (II, 407). Эта символическая, противопоставленная пустырям, окружавшим Андрея, устремленная в будущее, и в то же время не благобно-благополучная картина верно воссоздавала атмосферу двадцатого года, правильно намечала перспективу движения и одновременно не приукрашивала действительность. Набрасывая вчерне этот эпизод, автор не спешил назвать Россию радостной землей. Он писал: «...земля чужая (радостная?), непонятная, новая земля» (л. 56). Эти определения — радостная или новая — были связаны с общей концепцией произведения. Революция обновляла страну, создала предпосылки для расцвета ее, но жизнь в ней была еще трудной, и говорить о жизненной гармонии, об утверждении человечности как нормы отношений между людьми было, с точки зрения Федина, еще рано.

Дисгармония действительности шла заостренное выражение в романе. В связи с тем, что Старцов все больше раскрывался как человек, слабо связанный с революцией, лишенный активного, деятельного начала, в писательском сознании постепенно менялся характер Курта, изменилось отношение Вана к другу, стала иной концовка романа. Главные герои все более противопоставлялись, пока противопоставление не стало в значительной степени абсолютизированным: главное у одного в эти годы — любовь, у другого — ненависть (II, 287). Вместе с тем впа все больше перекладывалась с обстоятельством на Андрея, а Курт из сострадающего друга превратился в человека, олицетворяющего неотвратимое возмездие. Дифференцировались позиции автора и немца-художника в отношении к центральному герою.

Глава «Формула перехода» появилась лишь на заключительной стадии работы. Сначала Старцов, «разбитый временем и обескровленный, полупомешанный, весной 1922 года уезжал в Куртом, которого случайно встретил в Петербурге, в Германию за Мари, не зная, что она умерла в России (л. 12 об.). Там герой и погибал, о чем читатель, видимо, должен был узнать из третьей подглавки первой главы «Два столба „Утренней газеты Бишофсберга“». Каким был конец Андрея, какую роль играл при этом Курт, неизвестно, произведение же заканчивалось такими словами: «Мы только позавидуем ему: насколько он (А. Старцов) счастливее нас, что не узнал о смерти Мари» (л. 35 об.). Эта концовка носила слишком узкий, личностный характер и не согласовывалась с общим социальным пафосом романа.

Другой вариант финала таков: получив письмо от Шенау, Андрей «пошел „искать пути“, в неизвестность, в туман Петербурга», «и эти пути привели его к полному смятению, к уничтожению „я“, к сумасшествию» — и Курт «освободил его от страданий» (л. 60). Поступок Вана осмысливался не как справедливое возмездие, а лишь как проявление сострадания. Такой исход автор отверг.

В этом случае, во-первых, по сути снималась волноввшая писателя дилемма: можно ли преступить закон жизни во имя утверждения ее, бороться силой против зла? Во-вторых, вопрос об отношении к промежуточным, мятущимся общественным группам, к тем, кто по тем или иным причинам наносил вред делу революции, получал одностороннее, облегченное решение, противоречия реальной жизни сглаживались. В-третьих (и эта причина связала с двумя первыми), изменилось представление автора о героях и отношении к ним, хотя это произошло не сразу.

Федину казалось важным не только то, что Старцов «ничего в жизни не

сделал», но и то, что он «неустанно стремился к делу» (л. 71). Романист обосновывал свое сочувствие Андрею тем, что он оказался слишком сложен, хрупок для сурового времени: «Доброй воли недостаточно, чтобы принять участие в этой жизни. Нужны еще («может» быть), больше) простые, неказистые качества, помогающие столяру делать столы, химику — краски, механику — моторы...⁹ Нам нужно пожалеть Старцова не только потому, что ему не суждено принести пользу, но и потому, что это трагично — хотеть и не мочь» (л. 71). Мотив жалости звучал, хотя и не столь категорично, как в более раннем варианте финала, и в оценке отношения Вана к Андрею: «Может» быть», и Курт пожалел его, помогши уйти ему со света?» (л. 71).

И тогда, когда работа над произведением уже заканчивалась, Федин не сразу смог точно выразить свое отношение к герою. Его не удовлетворяло ни прямолинейное осуждение Старцова, ни только сочувственное изображение его метаний.

В рукописи последней главы еще встречаются строчки (правда, тут же зачеркнутые), в которых говорится о пороках героя к делу, к слиянию с эпохой, хотя весь сюжет романа убеждает, что они не были сильными: «Вот мы кончаем повесть о человеке, который всю свою жизнь стремился к делу и за всю жизнь ничего не совершил, который ничего не хотел от наших лет, кроме того, чтобы они приняли его».¹⁰ Естественно, что эта фраза оказалась вычеркнутой: в окончательной редакции больше выявлена пассивность стремлений Старцова, ущербность его: «...кончаем повесть о человеке, с тоскою ждавшем, чтобы жизнь приняла его» (II, 407).

Несколько иначе, чем в последнем варианте, обосновывалась авторская жалость к Андрею и отношение Вана к Старцову: «Об этом не нужно было бы говорить, если бы на исходе дорог не пришло сознание, [что если отнять от жестокости ту каплю сострадания, ради которой жестокость совершается, то она потеряет свой последний смысл]».¹¹ Эта фраза в сочетании с послышавшимися Старцову (в ответ на его призыв о помощи) словами Курта (также вычеркнутыми впоследствии): «Тогда мы перешагнем через тебя»¹² — заставляла думать о Ване просто как о жестоком человеке, что не соответствовало замыслу автора. Ведь писатель оправды-

вает Вана в заключительных словах романа: «...Курт сделал для Андрея все, что должен сделать товарищ, друг, художник» (II, 413). И хотя Ван, мотивируя причины убийства Старцова, говорит членам комитета лишь о предательстве Андрея и в связи с этим о своей ненависти и отвращении к нему, авторские слова: «Не потому ли мы оправдываем жестокость только тогда, когда она освящена состраданием?» (II, 407—408) — в соотношении с последней фразой произведения дают основание полагать, что, с точки зрения писателя, поступок художника был и справедливым возмездием, и избавлением Старцова от невыносимых страданий. После всего случившегося Андрею нечем было жить, он внутренне опустошился. Ведь уже уезжая из Семидола на фронт, герой думает не о том, что «он будет драться, биться, защищать» (л. 54), как говорилось в ранних набросках, а больше всего о смерти как наказании за вину, как избавлении от мук совести, от любовной тоски: «Каждая секунда — смерть, на каждой выбоине — смерть... И прекрасно, прекрасно...» (II, 34). Мотив неизбежности гибели звучит в разговоре Андрея с «окопным профессором» о сломанных электрических часах, напомнивших ученому одного знакомого, который еще продолжал физически существовать, но внутренне был мертв. В черновиках мысль о целях старцовского стремления на фронт выражена прямо: «Когда ехал в Петроград, думал, что идет на смерть, шел уверенный, четкий...» (л. 23). А после встречи с Мари, убедившейся в измене любимого, после письма маркграфа, раскрывшего губительные следствия совершенного Старцовым, умственные и нравственные силы героя были распатаны, жизнь потеряла смысл.

Андрей Старцов показан не «маленьким человеком», лишь страдающим от жестокой эпохи, а человеком, не сумевшим порвать с прошлым, подняться на высоту задач нового времени, во многом повинным в собственном духовном банкротстве. Поэтому он осужден. Осуждая героя, писатель жалеет его. Жалеет, но не любит: авторская жалость не выросла до любви (II, 407). Такое отношение возникло не на основе противоречивости позиций, смятения художника. Просто перед нами случай, о котором точно сказал А. Неверов в «Андроне Непутево»: «Не жалеть нельзя и жалеть нельзя». Федин видит как вину Старцова, так и беду его. Он сочувствует герою с хорошими задатками и стремлениями, который мог бы быть полезным революции, но кончил бесславно.

Не человек-одиночка, не культ абстрактного человека, не идея о невозможности построить счастье, если при этом пострадает хотя бы один человек, — основа гуманизма и концепции действительности в окончательной ре-

⁹ Этот мотив остался в измененном виде в романе, но только аналогичные мысли высказывает не автор, а герой (II, 14), и здесь, как во многом другом, их позиции расходятся.

¹⁰ ИРЛИ, ф. Р. 1, оп. 31, № 124, л. 524.

¹¹ Там же.

¹² Там же, л. 532.

дакции романа. В черновиках есть такая запись: «Der kürzeste Weg zu sich selbst (ist) liegt (der Weg) um die Welt herum», т. е. «кратчайший путь к себе самому находится в окружающем мире» (л. 8). Федин судит героя с точки зрения поступательного движения истории. Его книга противостоит таким произведениям, как «Сентиментальное путешествие» (первое издание) В. Шкловского, «Худло Хуренито», «Жизнь и смерть Николая Курбова» И. Эренбурга и им подобным, раскрывавшим действительность революционной России как явление алогичное, нзп как возврат к старому, а коммунистов как схоластов и рационалистов, которые не в силах понять и преодолеть «анархизм жизни, ее подознательность».¹³ Эти идеи в какой-то степени свойственны Старцову в 1922 году. В речи, обращенной к соседям, он говорит о засилии мещанства на пятом году революции. Его посещают мысли «о каком-то всеобщем конце» (II, 13), о ненужности доброй воли, любви. Коммунисты представляются ему румкорфовыми катушками. Такие мысли и настроения, как и идеи абстрактного гуманизма, были в то время не редкость.

Но уже в самом начале романа, в рассказе о том, как под руководством большевиков в тяжелейших условиях была выстроена радиостанция, волны которой достигают Америки, звучит мотив веры в силу коммунистов. Если в первом издании «Сентиментального путешествия» организованные Горьким «Всемирная литература», «Издательство Гржебина», «Дом искусств» — «концентрационные лагеря для интеллигенции»,¹⁴ в которых «спасались во время потопа», то для Федина постройка коммунистической радиостанции, как об этом говорится в главе, обращенной к Шкловскому, — отпертый замок «на величайшем концентрационном лагере мира» (л. 91), каким романисту представлялась предреволюционная Россия. И весь роман — утверждение закономерности и неодолимой силы революции, хотя писатель не создал (и тогда еще не мог создать) широко развернутых образов ее творцов, ограничившись

изображением таких неодинаковых героев-коммунистов, как Курт Ван, Голосов, Покисен, скуластый рабочий. Позднее Федин сам скажет о неполноте картины эпохи, воссозданной в его произведении (II, 429).

В разные годы в критической литературе высказывалась мысль, что форма романа (и, в частности, его композиция) — результат воздействия формалистических установок. Знакомство с историей создания произведения, с черновиками убеждает в обратном, в том, что эта форма, будучи оригинальным проявлением некоторых общих стилиевых тенденций искусства первой половины 20-х годов, в первую очередь обусловлена содержанием произведения, авторским пониманием действительности и задач литературы.

Сочетая, подобно многим писателям первых послеоктябрьских лет, рассказ о героях с документами, публицистикой, Федин писал «Города и годы», внутренне полемизируя с тенденцией, наметившейся в таких разных произведениях, как «Голый год» Б. Пильняка, «Два мира» В. Зазубрина, «Казарма» С. Григорьева, «Зоо» В. Шкловского и других, нередко именовавшихся тогда романами. В письме, адресованном Артели писателей «Круг», от 29 октября 1922 года Федин говорил: «„Казарма“ С. Григорьева — не роман. Это — публицистическое бытописание определенной эпохи, украшенное отступлениями типа В. Розанова...»¹⁵ Во вступительной главе к «Городам и годам», не включенной в окончательный текст, Федин, обозначив разнообразие тем, героев, замечал: «Все это не будет просто собранием военно-революционных картинок, а будет — романом» (л. 91). От себя добавим: романом новаторским, в котором, по словам автора, сюжет развивается «в двух параллельных плоскостях: романической и историко-бытовой».¹⁶ Но между этими «плоскостями» есть глубокая внутренняя связь. На самой ранней стадии работы художника занимал «образ времени» (одно из первых названий произведения — «Семь лет»). Он хотел прямо, непосредственно соотнести судьбы главных героев с ходом истории. Уже в «Городах и годах» Федин стремился включить в повествование «на равных и даже предпочтительных правах с героями» (I, 19) время. И успешно справился с этой задачей, сумев «раскрыть время не в хроникальной, а в целостной, завершенной композиции»¹⁷ и все постро-

¹³ Шкловский Виктор. Сентиментальное путешествие. Воспоминания 1917—1922. М.—Берлин, 1923, с. 266. Во втором издании книги начинают звучать под влиянием увиденного за границей и тех перемен, которые наметились на родине, иные мотивы: «... всю свою жизнь я отдал бы сейчас за то, чтобы не быть Душечкой, чтобы картины революции не пробегали сейчас мимо меня разрозненными и непонятными» (Шкловский Виктор. Сентиментальное путешествие. Воспоминания 1918—1923. Л., 1924, с. 8).

¹⁴ Шкловский Виктор. Сентиментальное путешествие. М.—Берлин, 1923, с. 267.

¹⁵ Творчество Константина Федина, с. 392.

¹⁶ Цит. по: Старков А. Герои и годы. Романы Константина Федина. М., 1972, с. 26.

¹⁷ Ром С. Писатель и эпоха. Беседа с писателем К. А. Фединым. — Резец, 1939, № 11—12, 3-я страница обложки.

ние подчинив решению ведущих проблем.

Еще только приступая к работе, писатель понимал острую социальную направленность своего произведения, несовместимость его с установками формалистов. Поэтому, излагая «путь проволочного человека», на полях он делает выпад против «эстетов и формалистов» (л. V). В «Главе, которая совсем не нужна читателю», адресованной В. Шкловскому, Федин говорил: «...ты ошибешься, если допустишь, что мною применен нехитрый прием тасовки глав, написанных до того в какой-нибудь человеческой последовательности», и утверждал, что форма романа обусловлена временем, теми семью годами, о которых он писал (л. 91). Но тогда последовательность глав была иной, чем в окончательном варианте: «Глава о годе, который не участвует в романе», «Глава первая о девятьсот девятнадцатом», «Глава о девятьсот сорок первом», «Глава отступлений», «Глава о девятьсот шестнадцатом», «Глава вторая о девятьсот девятнадцатом», «Глава первая о девятьсот семнадцатом», «Глава первая о девятьсот восемнадцатом», «Глава третья о девятьсот девятнадцатом», «Глава вторая о девятьсот восемнадцатом», «Глава четвертая о девятьсот девятнадцатом», «Глава пятая о девятьсот девятнадцатом», «Глава о девятьсот двадцатом» (л. 11—11 об.). Правда, здесь же автор стрелками показывает, что он намерен объединить вторую и третью главы о 1919 годе и главы о 1918-ом.

Писатель исключает все, что уводило в сторону, заслоняло главное. Так, был изъят материал, вошедший позже в «Нарочатскую хронику»: история Симфориана Бесплезного, снятие колоколов в женском монастыре, осмотр помещений мужского монастыря и т. д. Изъяты подглавка «Дамба», в основу которой, видимо, должен был лечь ранний рассказ Федина под тем же названием, подглавка «Человек с ружьем» (газетный рассказ «Товарищ»). Не была использована написанная подглавка «Торжественное вступление в Москву всенародного освободителя Античкина» о ненавидящем революцию мещанине, честолюбивом, трусливом и скрывающем свою подлинную сущность. Отказался автор и от полного извительной проныи описания первого вечера семидольского Пролеткульта в подглавке «Актриса» (л. 102). Поверхностному, лишенному мастерства «искусству» пролеткультовцев здесь противопоставлялась классика.

Весь материал, относившийся к 1919 году, был объединен в две самые большие главы, а произведение в целом построено по принципу круга: четыре вложенных одно в другое кольца.

Кольцевое построение, а в связи с этим симметричность, гармоничность

композиции романа «Города и годы» проявляется уже в оглавлении. Первой, состоящей из трех главок, «Главе о годе, которым завернен роман» соответствует последняя, «о девятьсот двадцатом», включающая тоже три главы; второй главе (в ней 5 подглавок), «о девятьсот девятнадцатом», — предпоследняя (также 5 подглавок), тоже «о девятьсот девятнадцатом». С третьей главой, «о девятьсот сорок первом», соотносена седьмая (третья от конца), «о девятьсот восемнадцатом», с главой «о девятьсот шестнадцатом» — глава «о девятьсот семнадцатом». В каждой из них по 4 подглавки. Особняком стоит «Глава отступлений».

Этот внешний рисунок, его симметрия, выражает глубокую внутреннюю связь глав, соотнесенность их содержания, образов и мотивов. Эта форма глубоко содержательна.

Федин, говоря о том, как широко и последовательно он проводил принцип кольцевого построения, объяснял композицию книги стремлением выразить тему обреченности своего героя: «Человек, который не может найти выхода потому, что он окружен замкнутой цепью, кольцом... Это такое схематическое изображение хождения по аду, по всем его кругам».¹⁸ Но, думается, смысл такого построения шире.

«Города и годы» — роман идей, роман-расследование, но не столько детективного, сколько широкого социально-психологического и философского плана. Поставив в начале произведения вопрос о вине-невинности героя, а в связи с этим сложные проблемы гуманизма и судеб интеллигенции в революции, раскрыл затем в ряде глав Старцова во многих отношениях привлекательным человеком (это впечатление от главы к главе усиливается), автор, начиная с конца главы «о девятьсот шестнадцатом», показывает, как Андрей расходится с непреодолимо движущейся жизнью, историей, постепенно опускается все ниже и ниже, становится нравственным банкротом. Вследствие кольцевой композиции возникает множественная перекличка сцен, образов, деталей, возрастает роль ассоциативных связей, появляется подтекст, увеличивается многомерность романа, углубляется его содержание. Кроме того, само построение романа позволяло писателю воссоздать неповторимый образ тех бурных лет, полных контрастов, напряжения, драматизма, акцентировать внимание на остросовременном характере произведения.

Черновые заготовки свидетельствуют о том, какую большую роль автор придавал повторяющимся ситуациям и мотивам, ассоциативным связям, сопряжению событий, героев, годов: «Пленные

¹⁸ Цит. по: Старков А. Герои и годы, с. 42.

русские у немцев... Пленные немцы у русских... О слезах над письмом русского по-немецки. В „Die Aktion“. О письме, запеченном австрийкой в печенье» (л. II); «Москва, вороны; голод; Наркомпрос, его цифры и диаграммы и его столовая, где воруют ложки; и другие столовые, где воруют ложки; и все это стбит, потому что 9 ноября в Москве у посольства Германии красный флаг вместо schwarz-weis-roth!» (л. 12); «Летчик Корсаков (в романе Щепов, — Н. К.) бросает отца (это только кстати! Для ассоциации у Андрея: «но почему же, почему я не могу пролить эту поповну?»)» (л. 14 об.); «В гл. о 14 — цветы. В гл. о 16 — все еще цветы. В гл. о 18, «может» быть», в 17 — ягоды» (л. 31 об.); «Новое рождение Мари в 1920. Шенау спокоен: „умрет здесь среди своих вещей“ (мотив записи в 1916!)» (л. 58). В главку «Побег» Федин думал ввести разговор Ивана Ивановича с нищенкой из гоголевской «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» в качестве параллели к словам немца, адресованным Андрею: «Ведь вам у нас хорошо...» (л. 15, 84). Неоднократно автор вспоминает «мотив о крысах» (л. 17, 61, 65), соединяющий средневековье и XX век.

Хотя Федин в начале 20-х годов считал, что «материал литературы есть чувство» (IX, 198), то есть первенствующую роль отводил эмоциям, особенности его творческой индивидуальности — в органическом соединении интеллектуального, живописно-образительного и эмоционального начал при ведущей, пожалуй, роли первого. И это не могло не проявиться в «Городах и годах».

Автор говорил, что тему романа он «ощущал как эмоциональный ряд».¹⁹ С самого начала он собирался не писать, а петь: «Вот люди, о которых поются песни» (л. VII); «Назвать *Былиной* о семи годах, разбить на песни (части), на стихи (главы)» (л. II). Эмоциональность высокого накала обусловила во многом звучание всего произведения. Но для стиха книги характерен сплав

повышенной экспрессии повествования с интеллектуализмом. Композиция романа обусловлена не естественным ходом событий, а главенствующей и «конструирующей» авторской мыслью, подчинена точному, можно сказать, математическому расчету. При этом Федину удалось добиться того, что он отмечал как одну из особенностей мастерства Достоевского: «рассчитать весь рисунок по линейке инженера и оставить жизни ее свободу, вложив ее в строгий чертеж».²⁰

«Города и годы» одновременно книга итоговая и открывающая новые перспективы. Писатель здесь собрал воедино и во многом по-новому, эпически широко раскрыл все темы и проблемы, к которым он обращался в предшествующих произведениях: Восток и Запад, крестьянство и его противоречия, интеллигенция и революция, мещанство как сила косная, гуманизм и его судьбы и т. п. Больше того, в роман было включено многое из ранее написанного.

Полностью или частично вошли в «Города и годы» созданные в Германии в 1915—1916 годах и не печатавшиеся рассказы и очерки: «Я и король» (л. 94, включающий 5 страниц), «Патриотическая индустрия» (л. 97), «Настроенные» (л. 98, насчитывающий 3 страницы), «Мира!» (л. 99). О Мари Урбах, полюбившей пленного русского, Федин писал в «Счастье», о дяде Киселе — в одноименном рассказе, о Семене Голосове — в «Дамбе».

Но то, о чем Федин писал раньше, осмыслено в широком социальном плане, более глубоко и раскрыто с большей художественной силой. Путь социалистического реализма, по которому писатель сделал первые шаги, оказался творчески плодотворным. Быстрый рост Федина как мыслителя и художника в первой половине 20-х годов не был исключением. Подтверждение тому — творчество Л. Леонова, М. Шагинян, Ф. Гладкова, С. Есенина и др.

²⁰ Федин Конст. Собр. соч. в 10-ти т., т. IX. М., 1973, с. 509.

¹⁹ Лит. Ленинград, 1934, 5 августа.

Е. И. Лопухов

ЕГО ФАКУЛЬТЕТ

(ЗАМЕТКИ СЛУШАТЕЛЯ)

В данном сообщении я хочу рассказать о посещении Леоновым в 1974 году Всесоюзного института повышения квалификации руководящих работников и специалистов Минлеспрома СССР. В актовом зале института сидели генеральные директора объединений, мастера

лесозаготовок, главные инженеры лесозаводов, мебельных фабрик. Словом, перед автором «Русского леса» была вся та «лесная рать», предприятия которой в своих цехах переработки леса поглощают почти весь заготавливаемый в стране лесной материал. Это был весьма пред-

ставительный форум руководителей лесного дела. Принимал в нем участие и я, работник лесоводческой профессии.

Тепло встреченный дружными аплодисментами, писатель поднялся на трибуну. Несмотря на весьма разнохарактерный состав аудитории, он поразительно быстро нашел контакт с нею.

Вначале он коснулся вопроса о технологии потребления леса, т. е. о научной дисциплине, которая пока еще не введена ни в одной лесной школе, в том числе и в институте, где сейчас выступал Леонов. Его слово, как мне представилось, было как бы развитием лекции профессора Вихрова. Говорил он, как и полагается литератору, образно.

Он начал разговор: ¹ Если срубленное дерево пошло на скрипку, то, значит, «не зазял пал солдат на поле боя». Надо не допускать, чтобы в производимом ассортименте исчез резонанс.² Каждое заготовленное бревно должно иметь своего хозяина!

Самый большой вред лесному делу был бы нанесен в том случае, если бы обсуждаемые сейчас проблемы мы превратили в предмет очередной разовой кампании... У нас бывают кампании за чистоту улиц; или — чтобы крыши не текли...

Очень опасно в лесной отрасли не учитывать «коэффициент множественности», т. е. связь леса с самыми различными факторами. Надлежащий учет этих факторов может дать величайшую прибыль, а при недооценке их можно потерпеть величайшие убытки.

Есть такие хозяйственные мероприятия, которые нужно осуществлять в срочном порядке, как неотложные дела, и эта срочность должна быть учитываема при планировании в центрах нашего хозяйственного мозга.

Собственно говоря, заметил Леонов, мировое хозяйство уже вступило на критический рубеж. Как у нас, так и за рубежом передовые умы всех отраслей общественного производства начинают подумывать о том, что же будет дальше, если уже сегодня так остро ощущается во всем мире нехватка древесины. Это обстоятельство будет мощно и, к сожалению, негативно влиять на дальнейший человеческий прогресс. Сегодня Япония вынуждена выпускать синтетическую бумагу. В печати США все чаще и чаще встречаются сообщения о том, сколько гектаров лесов уносит ежедневно один номер газеты. Появились ученые, подсчитывающие кислородный баланс, прогнозируя, чем же,

¹ Высказывания Л. М. Леонова воспроизвожу по живой записи, стараясь поточнее передать мысль Леонова, общий смысл сказанного. В тех случаях, когда приводится прямая речь Леонова, заключаю ее в кавычки.

² Сорта ели, идушие, в частности, на производство скрипок.

собственно, будут дышать наши потомки? В мире никогда так остро, как сейчас, не стояли вопросы охраны природы. Было, например, сообщение о том, что одна из фирм США вынуждена была израсходовать триста миллионов долларов на охрану окружающей среды, чтобы искупить свое злодейское отношение к природе. Вся эта область экологических проблем вызывает все большее беспокойство, и особенно беспокоит то, что мы зачастую относимся к этим тревожным сигналам с пренебрежением миллионеров, которым родители оставили щедрое наследство.

Здесь все лесники, обратился далее Леонов к аудитории, и давайте, положим руку на сердце, скажем себе всю правду. В каком проценте возмещаются вырубки ангарской сосны, сибирского кедра, вообще наших лесов?.. Ведь завтра будет с древесиной еще сложнее, например с ангарской сосной; такого девственного леса, который вырубается сейчас, не дождутся и наши внуки...

Зал слушал выступление писателя и воспринимал его по-разному. Я видел, как кто-то торопливо записывал, боясь пропустить хоть одно слово. Кто-то сидел в глубокой задумчивости, размышляя над сказанным. Кто-то пылливо всматривался в Леонова, стараясь запомнить его лицо, фигуру, жесты. Ведь перед нами выступал не очередной оратор-лесовод, но известный писатель, академик, общественный деятель страны.

Леонов заговорил о том, что вопросы бережливого отношения к природе неотрывны от всей нашей жизни: ведь природа приносит и радость жизни на земле, и народное здравие, и человеческий оптимизм.

Надо каждому прикинуть в уме, продолжал Леонов, хотя бы в масштабе предприятия, на котором он работает, какой ущерб приносит небрежность! Ведь еще и сегодня наши с вами призывы к сохранению древесины наверняка еще многим представляются «барским» рассуждением, в то время как это боевой вопрос, не менее важный, чем прочность коленчатых валов в танках в годы войны: всегда надо было знать, сколько времени прослужат эти машины, какой путь, с каким износом, с каким КПД, на какой срок их хватит.

Чем дальше, тем все шире будет распыхляться заготовленный лес по громадным каналам потребления. В нынешнем народном хозяйстве, где наметилось столько различных направлений его развития, нельзя вести работу на авось. Все хозяйственники должны работать на прецизионной точности. Напоминаю еще раз, подчеркнул Леонов, нельзя пренебрегать «коэффициентом множественности».

Леонов поразил всех нас, когда стал перечислять последствия неправильного обращения с древесиной: когда она плохо обработана, когда она не высу-

пена, не прогрунтована и не проконсервирована. Причины? — Непонимание, невежество. И бюрократическая лень.

Леонов заметил: Хотелось бы применительно к лесу, к области его потребления, сказать словами Некрасова: «...придет ли времечко...» Помните? Времечко, когда древесина будет измеряться не гектарами обнаженной земли, когда лесное хозяйство будет оснащено более точной и совершенной техникой, когда могущественное развитие химии подсаждает нерадивым хозяйственникам пути разумного использования всего древесного сырья.

И, обращаясь к присутствующим, Леонов продолжил: Выражаю глубокую надежду, что каждое слово и каждая цифра, которая будет здесь оглашена, заставит нас задуматься, будет вызывать к нашей патристической мысли. Пускай наши слова будут услышаны и теми, кто конструирует машины! От армии нельзя требовать побед, если она не вооружена.

Я вглядывался вокруг, в лица тех, кто пришел на «леоновскую лекцию». Заметно, что все с удовлетворением воспринимали сказанное писателем. Такой большой человек говорит с ними, с лесниками на их языке! И как он поразительно глубоко вторгается по-своему, следуя какой-то особой писательской логике, в знакомую им всем область, объединяя в единый узел сильно дифференцированные в наше время знания.

Но хочу отметить не только «педагогический» эффект выступления Леонова. В нем выразилось могущество литературы, которая всегда имеет в виду человека, его духовные силы, даже в том случае, когда речь идет о чисто производственных делах.

И как бы желая подчеркнуть, что литература весьма эффективная область знания, Леонов добавил: Если всем сидящим в зале нужны математика, статика сооружений, экономика и физика, чтобы по их данным достигать оптимума в создании всей материальной культуры и управлении ею, то в еще большей степени, ради той же цели, они должны ввести в действие человека, его духовные силы.

При этих словах Леонова я вспомнил, что еще Маркс, как мы все знаем, оценил человека как главную производственную силу общественного производства. И от находящихся здесь руководителей время потребовало творческого проникновения в суть лесного дела, в его, можно сказать, «океанские глубины», как выразился Леонов. Государству безразлично, каковы у человека, управляющего лесным хозяйством, духовные качества, насколько он способен обеспечить нужный настрой людей.

В настоящее время лес — это, по словам Леонова, не просто «сырорастущее поле». Это даже не бревна и кряжи,

от которых после переработки осталась в лучшем случае лишь половина сырья, использована чаще одна треть, а на ряде производств и того меньше. А ведь вся биомасса, которую производит лес, это, воскликнул Леонов, «чистопородное органическое золото»!

Леонов обратился к сидящим в зале с просьбой задавать вопросы. Началась беседа. Встреча с писателем приобретала характер диалога художника с лесниками.

Задан был такой вопрос: что бы он лично посоветовал хозяйственнику, желающему поднять предприятие еще хотя бы на одну ступень?

Последовал ответ: «Здравый смысл!» Но этого еще недостаточно. Нужно понимание логики процессов, таковая, например, лежит в основе физики или медицины. Здравый смысл — еще недостаточная сила. Надо, чтобы посредством логики была создана, так сказать, «ситуация явлений», чтобы в этой ситуации одно вытекало из другого.

Современные машины, пояснил Леонов, можно оценить и по чертежу. И сущность каждого организма рассматривают как экономную машину. Так, например, с точки зрения художника, «грация организма — это целесообразная гармония». Спенсер заметил, что грация — это способность движения с наименьшей силой. И в природе правомерно находить логику естественных превращений без потерь. Если же будут потери в простом организме, то неотвратима смерть. Несомненно, и для леса могут быть свои потери с тем же печальным исходом.

Новая, развивающаяся наука — экология очищает и преобразует наши знания во многих областях. И будут наверняка проложены «новые просеки», притом совсем непохожие на старые.

Слушая писателя-академика, я размышлял о силе его творчества. Вспомнился «Русский лес». Ведь именно там, в вихровской лекции обозначились «новые просеки», когда профессор говорил, еще в годы военных испытаний, когда было не до этого, о щепе, которая в масштабах государственного плана давно заслуживала внимания «самой высокой бухгалтерии».

Сегодня, как известно из сводок ЦСУ, продолжил свою давнюю мысль Леонов, лесная промышленность выдает четырнадцать миллионов кубометров щепы. Вперед удвоение и утроение выпуска щепного сырья из тех остатков, которые после рубки леса полыхали в кострах. Щепка оказалась кондиционным сырьем и в производстве бумаги и картона, и в изготовлении древесных плит, и в микробиологической промышленности, которая выпускает гидролизные дрожжи (белки), фурфурол, этиловый спирт. Использование щепы позволило сбереечь лес на площади, исчисляемой в десятой пятилетие сотнями тысяч гектаров.

Я подумал: если говорить о соотношении литературы и практики, то многие примеры указывают на силу этого взаимодействия. Авторская критичность в отношении поговорок прошлых времен «лес рубят — щепки летят» нашла свое отражение в самых больших решениях партии и правительства по совершенствованию лесного дела. Но вернемся в зал, где развернулся оживленный обмен мнениями.

Слово взял В. Г. Волков, который работал долгие годы на посту директора Вахтанговского леспромхоза Горьковской области, возникшего еще в 20-е годы по инициативе В. И. Ленина. Он сказал, что леса Заволжья стали все больше «просвечиваться». И сегодня заботы горьковчан сводятся к устранению потерь, к вовлечению в дело всей биомассы, что выдает плановая лесосека. Но вот, слушая сейчас Леонида Максимовича, продолжил оратор, я усвоил, что успех будет достигнут гораздо быстрее, если наши мастера, начальники цехов, директора леспромхозов, вернее сказать, весь коллектив лесников будет яснее ощущать негативные стороны на участках своей работы, видеть явления, вызванные нерадением и отсталостью. И тогда должна родиться в душе неудовлетворенность, которая обязательно откроет у людей тягу к новым горизонтам.

Выступает С. С. Солжин — главный инженер Курумканского леспромхоза (Бурятская АССР), расположенного в верховьях р. Баргузин. Оратор из Забайкалья посвятил свое слово защите ключей и родничков, от которых начинается сток в озеро Байкал. По мере рубки леса роднички и ключи стали исчезать. Водный баланс оказался нарушенным. Солжин сказал, что «Русский лес», где так ярко сказано о зарождении большой реки, побудил его заняться проблемой истоков рек. Искрой, попавшей в его душу, был леоновский призыв: «Берегите священный байкальский лес, оправу зеленую Байкала» — это была дарственная подпись Л. М. Леонова на книге «Русский лес».

Далее речь зашла о том, как лучше следует организовать лесное дело? Сколько должно быть хозяйств в лесу? Два или один? Сейчас сев от жатвы отделен. А целесообразно ли оставлять такое разделение в одном и том же лесу?

В свое время в «Русском лесу» Леонов высказал свое мнение в следующих словах: «... Не выгоднее ли сделать лесосеку первичным цехом многоотраслевого лесокombината, который должен сам себя обеспечивать устойчивым и постоянным урожаем, на месте извлекая возможное золото из древесины и не загружая железнодорожный грузопоток перевозкой восьмидесяти процентов опилок, и щепы, и влаги?»

Значит, поддержали писателя участники встречи, нужна такая организация лесного предприятия, где проходят одно-

временно, но с противоположных сторон два процесса: первый — лесопотребление (рубка леса и его переработка) и второй — строго сбалансированный с первым процесс наращивания древесного запаса.

Так в беседе, в обмене мнениями с участниками встречи леоновская мысль развертывалась уже в размышления о практических задачах выхода лесопромышленности на более эффективный путь своего развития.

Есть ли в стране эталон предприятия, который уже сделал бросок в будущее? И, имея в виду большое время созревания лесной нивы, сумело ли такое предприятие предьявить в цифрах и фактах итоги своей деятельности за долгие десятилетия? Такой эталон на совещании был назван: это Кададинский лесокombинат, расположенный в центре русской равнины, в Пензенской области.

Это хозяйство, возникшее еще в 1863 году, накопило вековой опыт. Его деятельность за это длительное время протекала не по заданной схеме. Еще в XIX веке небольшое Кададинское лесничество (ставшее ныне ядром целого комбината) смело покончило с практикой, равнявшейся на так называемое естественное возобновление, при котором вместо срубленного красноселья вырубка замещалась криволесьем и гнилью. И лесничество перешло на восстановление хозяйственно ценной материнской породы выращиваемыми в питомниках основными сеянцами.

Но если говорить о самой главной черте Кададинского хозяйства, то надо прежде всего упомянуть о чувстве целого. На площади в сто тысяч гектаров здесь используется все: и дерево, и травы, и пчелы. Каждое срубленное дерево перерабатывают как целое, без отходов. Берут от него все, в том числе и соки, и смолы. Чувство целого проявляется и в хозяйственных связях комбината с окружающими колхозами. Это чувство сохраняется и тогда, когда по тем же соображениям комбинат держит большое молочное стадо и мясную ферму, обеспечивающие детские учреждения и общественное питание молочными и мясными продуктами. В этом и суть той гражданственности, когда деятельность всего коллектива и каждого базируется на целое.

Руководитель хозяйства Н. Н. Тюрин сказал: Это очень хорошо, что здесь поставлены ясные цели. Хорошо, когда есть друзья, готовые помочь и делом, и добрым словом. За дружескую помощь он горячо благодарил Леонида Леонова — «лесного писателя», как он выразился.

Леонид Максимович отозвался так: «Правильное дело делаете, товарищи! Делайте доброе дело для леса!»

В сравнении с другими лесными предприятиями Кададинский комбинат имеет довольно крупный по численности промышленно-производственный персонал,

насчитывающий в своем составе свыше 2200 человек. Весьма существенной чертой Кададинского коллектива является отсутствие в нем текучести.

Леонов заметил при этом, что текучесть не помогает образованию в каждом организме «необходимой хозяйству кристаллизации».

Лес с людьми не спорит, продолжил разговор Леонов, при небрежном к нему отношении он просто уходит с вырубленных площадей. Так что не только люди покидают плохие хозяйства, но сам лес становится «бродячим».

Стабилизация Кададинского личного состава достигнута посредством осуществления целой системы мероприятий, среди которых можно назвать устранение однообразия труда, что обычно характеризует узкие профессии. Кададинский рабочий, как и инженер, и даже бухгалтер, участвуют по всей длине лесного потока от высева семян на грядках питомника до лесосежных работ. На этом пути не сразу, а постепенно, год за годом каждый, становясь хозяином леса, получает высшую профессиональную квалификацию. Каждый ориентирован на самое главное — на достижение непрерывности и постоянства лесопользования. И поэтому все труженики Кададинского леса — активные участники выращивания леса на всем непрерывно подвижном — длиною в целый век — потоке.

Журнал «Огонек» в одном из своих номеров поместил фотоснимок, изображавший свежую лесосеку Кададинского комбината. Все операции были завершены. Люди ушли. Только одна сосна осталась несрубленной. Ее Кададинские лесорубы не тронули, потому что в ее кроне было свито гнездо. Ведь они знают, что без птиц хорошего леса не будет.

На совещании возник вопрос об устойчивости кадров лесничих. Леонов поддержал это правильное требование, сказав, что, как он заключил из истории отечественного лесоводства, читая «Лесной журнал», знаменитые «лесные зодчие» обычно были из числа тех лесничих, которые за всю свою жизнь своего первого места не меняли. Весь лес — общий организм, и каждый лесничий, начиная собственные мероприятия, всегда продолжает то, что было сделано до него. Нужна непрерывность порядка в лесу независимо от смены руководства.

Рост леса не зависит от меняющихся хозяйственных систем. И абсолютно правильно кададинский опыт исходит из категорической, государственного значения необходимости соблюдать при рубке леса норму, строго сбалансированную с размером годичного прироста. Это обязательный принцип, без которого рухнет непрерывность лесного потока, падает его мощь и производительность.

Итак, налицо живая нить. Труженики чувствуют ее повседневно на всем протяжении, и не только по результатам.

Надо считать за целое весь процесс становления леса, и использования его продуктов.

Как известно, в наши годы земледельцы развиваются на индустриальной основе, какой является агропромышленная интеграция. Кадада показала в условиях нешаблонного централизма образец сочетания лесного хозяйства и лесной индустрии, эффект расширенного поля индустриальности, сложившегося крепкого коллектива, свободы творчества, роста энергии снизу, любви к делу.

И Л. М. Леонов имел все основания заявить: «Путь к совершенству лесного хозяйства — пройдет через Кададу».

В перерыве к Леонову подошел главный редактор отраслевого журнала В. С. Ганжа и рассказал ему о судьбе одного знакомого писателю дерева — о матерой сосне, выделявшейся среди соседей своей особой статностью. Судьба этого дерева была определена Леоновым. Дело в том, что Леонов, работавший зимой 1949—1950 годов над романом «Русский лес», посетил Монзенский лесхоз на Вологодчине. Придя на делянку, где шла рубка, он подошел к лесорубам и обратился с просьбой оставить ее, матушку, на корню! (Эта сосна была племенной семянкой).

И вот теперь, спустя четверть века, через В. С. Ганжу пришла весточка о том, что та сосна и поныне растет в окружении деток, пожалуй, и внучат. Эта весть крайне обрадовала Леонида Максимовича. И он тут же спросил: «А Вы-то, Виктор Сергеевич, как все это запомнили?» Оказывается, В. С. Ганжа был в тот момент на этой делянке (он был тогда мастером лесозаготовок).

Последствием этого эпизода, как рассказал В. С. Ганжа, были некоторые научные лесохозяйственные выводы. В. С. Ганжа как-то яснее осознал, что многое в судьбе леса определяют тружениками: если лесоруб захочет, он много может сделать для сохранения леса; каждый может при повале дерева найти способ сохранения подростка. И вот тогда, почувствовав одобрительное отношение лесорубов к случившемуся, В. С. Ганжа пришел к выводу, что именно лесоруб больше всех подготовлен к выращиванию и охране леса. Это самая многочисленная профессия среди тружеников леса, она-то, эта миллионная армия, в определенном режиме может повсеместно и надежно осуществлять восстановление леса на вырубках.

Мне, стоявшему сейчас рядом с Леонидом Максимовичем, хотелось спросить автора «Русского леса»: не определена ли счастливая судьба оставленной сосны его романом? Ведь там тоже стояла сосна — «прямая как стрела и неслыханно красивая» — мать лесного Облога. Но ее не пощадил... И рубил ее купец Кнышев, «рубил как бы балуясь топором с оттяжкой на себя. Рубил под хмельком, до смертельного исхода...»

Зал был вновь заполнен после пере-
рыва. Леонов продолжал свою лекцию-
беседу: Береза... поговорим и о ней.
Частенько березу вспоминают в стихо-
творениях. Дайте же ей послужить как
следует! Я понимаю, что очень трудно
довести до всех коллективный голос из
леса, который забивается шумом мото-
ров страны. Но все-же надо, чтобы его
услышали! Сегодня нет, продолжал Лео-
нов, второстепенного сырья. Он напомнил
присутствующим: в моей «Дороге на
океан» подана технологическая мысль —
из всего делать все. И вот лес-то и есть
в этом плане весьма гибкий, податливый
материал. Должен быть дан бой расточи-
тельности на всех этапах производства и
потребления. Будучи в Карелии, сказал
Леонов, я видел, как по всей линии же-
лезной дороги лежали сваленные березы.
Сейчас я познакомлю Вас с цифрами,
от которых болит голова. Трудные, изну-
ряющие цифры! Но эти колючие
цифры — это цифры правды. Им должно
предшествовать слово по душам. И я
беру смелость сказать это слово. Хоте-
лось, чтобы эхо этих слов дошло до верх-
них этажей, от которых зависит реали-
зация мероприятий по экономии. Цифры
же закладывают программу действий.
И они неподкупны.

Я хочу напомнить, сказал Леонов,
один из эпизодов романа «Русский лес»,
когда Вихров еще мальчиком приходил
навестить профессора лесоустройства
Тулякова, и как тогда в общении с ним
пробудился голос будущего депутата лес-
ов... Вдруг как бы весь поверженный
Облог втиснулся сюда, в комнату, где
проходил разговор, — громадный слепец
в зеленых лохмотьях, бормоча свою
зрящую гнившую жалобу... Иван Вих-
ров был только поводом при нем. Ни-
когда еще Туляков в такой близости не
соприкасался с лесными бедами, о кото-
рых за могучими государственными де-
лами всегда забывали жительствоющие
в столице начальники. Тогда позади
мальчика стоял лес и ждал решения
своей судьбы. «Так, товарищи, он ее
ждет незримо и сейчас. Его судьба в ва-
ших руках!» — подчеркнул Леонов. И об-
разно выразил свою мысль, призвав быть
к лесу любовно-ласковым, «погладить его,
как живое существо, рукой».

«Громадная машина — лес! И вместе
с тем, без кольчуг, без панцирей и за-
щитных шипов!» — воскликнул Леонов.

Затем Л. М. Леонов заметил, что
в каждой профессии есть своя поэзия.
Лесная профессия имеет большое со-
циальное значение. Лесной специалист
не видит конечного результата своего
труда. И вот надо найти и раскрыть
поэтику лесной службы, чтобы ее внести
в широкий круг коллективных действий
и тем самым развить творчество.

Леонов перешел к вопросам техноло-
гии потребления леса. Нужда в лесе за-
ставила человечество создать лесное
хозяйство. «Рубка леса и его восстанов-

ление — спонимы», — как это сформули-
ровал выдающийся деятель отечествен-
ного лесоводства Г. Ф. Морозов. Разум-
ное потребление леса есть особая глава
того же научного лесоводства.

Далее последовал очень важный для
всех участников беседы заключительный
вывод Леонова о том, что покрытие по-
требности (нужды) в продукции из дре-
весины имеет два источника: один из
них — планомерное наращивание био-
массы, второй — рациональное ее исполь-
зование.

Известно, вспомнил я, что, согласно
Менделееву, технология есть сумма дей-
ствий, когда из куска природы произво-
дится нужная людям вещь, но при не-
пременном соблюдении трех условий:
экономии труда, экономии энергии и
экономии взятого куска природы
(сырья). Леоновская трактовка имела
в виду те же цели. Только Менделеев
в достижении их опирался на инже-
нерно-технический комплекс, а Леонов
шел к ним же, имея в виду человека,
опираясь на его внутренние силы и
возможности.

Слушатели института, в котором про-
ходила встреча с Леоновым, по оконча-
нии курса обучения должны понести
полученные знания на свои рабочие
места. В производстве, в экономике, надо
полагать, возникнут — в большем или
меньшем масштабах — новые почини.
Но чтобы сдвиги были эффективны, надо
правильно решить задачу: чему же и как
надо учить в институте организаторов
производства? Что нужно им дать, чтобы
был еще более оправдан отрыв на время
учебы от насыщенных дел, забот, обяза-
тельств?

Беседа с писателем как бы давала от-
вет и на этот вопрос. Успех скорее и
раньше придет, если жизнь предприятия
и его коллектива будет рассматриваться
вся в неразрывном ее целом. Тогда мно-
гое станет яснее: как должен вести себя
руководитель, как он должен учитывать
особенности каждого человека? Надо за-
думаться над тем, что еще не решено
и что осложняет производство.

Слушая Леонова, я размышлял о на-
шей подзапущенной отрасли. Бесспорно,
что лесной отрасли нужны машины,
большие котлы, мощные прессы, как и
все другое из вооружения, каким рас-
полагает современный арсенал техники.
Но, пожалуй, важнее всего познание
людей, участников производства, их вну-
треннего мира и духовной устремлен-
ности. Именно в них-то и находится
точка опоры для большого подъема лес-
ного хозяйства. Много, очень много мо-
жет дать обращение к сердцу тружени-
ков леса! Нужно сочетать обращение
к духовным ресурсам личности с изуче-
нием технологических модулей, вообще
всех инженерных решений.

И вот сейчас, когда Л. М. Леонов, об-
ладающий обширным духовным опытом,
вел беседу, всем нам, собравшимся, ста-

новились яснее, как именно и из чего складывается то важное целое в лесной отрасли, о чем выше говорилось. Леонов шел к этому целому, руководствуясь своей логикой и своими координатами, опираясь на человека, на его внутренние силы. Леонов исходил из того, что культура, богатство достигаются не только посредством зарплаты, но прежде всего тем, что участник производства делает сверх зарплаты.

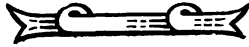
На совещании назывались имена лучших хозяйственников лесной отрасли — П. Г. Болдырева, С. С. Солкина, А. И. Белятко, Пугиньша и других.

И, как бы обобщая, Леонов громче обычного, выделяя каждое слово, сказал: «Беречь таких надо! Они нужны! Показывать их самих и, конечно, их творчество! Показывать в центре русской равнины Кададинский лесокombинат, в

Карелии Лахколамбинский леспромхоз, в Латвии Смильтанский лесхоз. Великолепный Тюрмеровский лес — это не просто экспериментальный лес, а святая святых мира! Прохожие обязаны снимать шапку. И даже тогда, когда его, прохожего, не видят»...

Поэзия лесной профессии, ввод ее в повседневную деятельность, является дополнительным рычагом совершенствования производственно-хозяйственной деятельности.

Проходят годы, а встречи, разговор Леонова с лесниками продолжают... И добрым напутствием звучат слова Л. М. Леонова в его телеграмме коллективу Кададинского комбината: «Правильное дело делаете, товарищи! Делаете доброе дело для Леса. Никогда в истории он не нуждался в этой заботе и в такой степени».



ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

К. И. Ровда

НАБИРАЯ ВЫСОТУ

(НОВЫЕ КНИГИ ЧЕХОСЛОВАЦКИХ РУСИСТОВ)

В чехословацкой русистике в последние годы наблюдается все более усиливающаяся консолидация здоровых сил. Этот процесс уже приносит ощутимые результаты. Критике ошибочных концепций в литературоведении вообще и в русистике в частности был посвящен ряд научных конференций и симпозиумов. Чехословацкие литературоведы обращаются к самым актуальным проблемам литературной теории, ведут полемику со структурализмом, ставят вопросы специфики художественного отражения действительности, равно как и вопросы историко-литературного процесса в целом. Русисты Чехословакии стремятся к созданию обобщающих, синтетических трудов как по истории русской литературы, так и по русско-чехословацким и советско-чехословацким взаимосвязям. Главной темой, над которой они работают в настоящее время, является социалистический реализм, существование которого долгое время игнорировалось и реабилитации которого положил начало съезд чешских писателей в Праге в 1972 году.¹

Несколько лет назад ученые кафедры литературы ныне слившегося с Карловым университетом Университета 17 ноября в Праге, руководимой проф. Яромиром Лангом, поставили перед собой цель разработки современных проблем марксистско-ленинской методологии литературоведения, а также взаимосвязей и взаимодействия национальных литератур. И вот перед нами два тома «Культурно-исторического сборника»,² где помещены первые результаты исследований, связанных с намеченной программой. В создании сборника, помимо членов кафедры литературы Университета 17 но-

¹ См.: Матхаузер З. Теоретические проблемы социалистического реализма в чешской критике. — В кн.: Проблемы социалистического реализма. Реферативный сборник. Международная информационная система по общественным наукам. М., 1978, с. 80—119; Гершгова Я. Социалистический реализм в чешской богемистике. — Там же, с. 120—129.

² Kulturně historický sborník II, 1. díl. Praha, 1975, 620 s.; 2. díl, 1975, 236 s. (Odpovědný redaktor prof. Jaromír Lang).

ября, участвовали научные работники кафедры русистики философского факультета Карлова университета и Института чешской и мировой литературы Чехословацкой Академии наук. План намеченных исследований обсуждался в секторе теоретических исследований Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР.

Нельзя не оценить положительно этот труд, способствующий прояснению многих вопросов русистики и литературоведения в целом.

В большой статье безвременно ушедшего из жизни Владимира Достала, одного из лучших критиков-марксистов в послевоенной Чехословакии (умер 19 января 1975 года), — «О мировоззрении, писательской индивидуальности и методе литературного анализа» (т. 1, с. 79—188)³ — дан глубокий анализ структурализма и критика его философских основ с позиций ленинской теории отражения. В сборнике помещена и другая статья В. Достала «Только с трезвым подходом» (т. 2, с. 221—235), посвященная некоторым аспектам культурной политики в условиях социализма и направленная против волюнтаризма в партийном руководстве культурой. Статья была написана в 1969 году, но не была опубликована в свое время. Однако вопросы, поднятые в ней, актуальны и поныне. Йозеф Полак в статье «К истории чешского литературоведческого структурализма» (т. 1, с. 477—599) приводит богатый фактический материал из истории чешского структурализма от его возникновения до последнего времени. К этим исследованиям примыкает статья Я. Ланга «Ладислав Штолл — культурный политик и ученый» (т. 1, с. 409—476). В ней значительное место отводится книге Л. Штолла «О форме и структуре в словесном искусстве»,⁴ по-

³ Эта статья была в свое время опубликована в журнале «Nová mysl» (1961, № 1, с. 103—123; № 2, с. 232—247) с искажениями, допущенными редакцией журнала. В сборнике она воспроизводится в своем первоначальном виде.

⁴ Štoll L. O tvar a strukturu v slovesném umění. K metodologii a světónázo-

священной методологии и мировоззренческими позициям русской формальной школы и пражского литературного структурализма, а также его роли в чешском литературоведении. Все вышеуказанные статьи не могут не вызвать интереса у советских ученых. В двух последних работах много неизвестных нам материалов о русском формализме и связях с ним чешского структурализма в 20-е годы.

Хорошо вписываются в сборник статьи советских литературоведов А. С. Бушмина — «Методологические задачи литературоведения» (т. 1, с. 3—71) и Г. М. Фридлендера — «К критике методологических концепций современного буржуазного литературоведения» (т. 1, с. 373—408).⁵ К ним примыкает работа болгарского ученого Василя Колевского «Идеологическая диверсия в литературе и искусстве» (т. 1, с. 601—619), в которой рассматривается борьба двух идеологий — марксистско-ленинской и буржуазной — в области эстетики, литературной науки и искусства. Дополняют и расширяют содержание первого тома статьи Иржины Таборской «К проблематике немецкой марксистской критики. Polemika и дискуссии 20—30-х годов» (с. 193—257), Здены Коваржовой «К истокам марксистской критики и эстетики во французской литературе 20—30-х годов» (с. 259—334) и Павла Белличека «Межвоенная марксистская литературная критика США и Англии» (с. 335—372).

Почти в каждой из упоминавшихся выше статей речь идет о борьбе с буржуазной методологией в литературной науке, в частности со структурализмом, который на протяжении длительного времени был основной научной школой в литературоведении Чехословакии и после утверждения в ней социализма либо противопоставлял себя марксизму, либо пытался приспособиться к нему, не изменяя своей идеалистической сущности. Представители этой школы занимали монопольное положение в научных учреждениях и органах печати. Борьба со структурализмом осложнялась целым рядом обстоятельств. Особую активность структуралисты проявили в 1968 году, когда кризисная ситуация в чехословацком обществе достигла своей кульминации. Сильное влияние структурализма сказывалось и в русистике. Без преодоления этой идеалистической теории невозможно было дальнейшее развитие литературоведческих исследований, поэтому критика структурализма и его идеалистических философских корней не только оправдана, но и решительно необходима.

rovým východiskům ruské formální školy a pražského literárního strukturalismu. Praha, 1966, 190 s. (1972—186 s.).

⁵ Обе статьи были опубликованы в кн.: Вопросы методологии литературоведения. М.—Л., 1966, с. 5—55, 56—101.

Судьбы чешского структурализма (его глава — недавно умерший Ян Мукаржовский) прослеживаются в содержательной статье Й. Полака. Испытав на себе сильное влияние русского формализма, чешский структурализм воспринял и развил его слабые стороны: отрыв художественного произведения от действительности, имманентность литературного ряда, игнорирование творческой индивидуальности, антиисторизм, идеологизация литературы и т. п. «Для целей идеологической диверсии», — пишет В. Колевский, — такие направления и школы, как формализм и его современное продолжение — структурализм, — оказались наиболее выгодными» (т. 1, с. 609). Задаваясь вопросом «Что делать с наследием структурализма?» (так называется последний раздел его статьи — с. 178), В. Достал, как и В. Колевский, отказывается этому научному направлению в его притязаниях на общеметодологическое признание или слияние с марксизмом и допускает лишь использование частных методических приемов структурализма в рамках марксистского литературоведения. И это безусловно правильно. Достал отвергает теорию знаков в подходе к явлениям искусства как не отвечающую гносеологическим критериям, исключаяющую познавательную роль искусства и не согласующуюся с теорией отражения. «Чтобы знак имел право называться отражением, он должен отражать существенные, качественные стороны действительности» (т. 1, с. 123).

Вопрос о семиотическом подходе к литературе и искусству весьма сложен и в настоящее время недостаточно разработан, несмотря на множество исследований, появившихся за последние 15—20 лет.⁶ Не вдаваясь в его обсуждение, мы отсылаем читателя к книге А. Ф. Лосева⁷ и к исследованию М. Б. Храпченко,⁸ где вопросы семиотики и художественного творчества, теории эстетического знака и моделирования действительности в художественной литературе рассматриваются в историческом и теоретическом аспектах.

Во втором томе «Культурно-исторического сборника» помещены три статьи Радегаста Паролека, имеющие непосредственное отношение к теории литературы и русскому историко-литературному процессу: «Характеротворная функция литературного произведения» (с. 3—20), «Теоретический вклад русской революционно-демократической критики. Условия воз-

⁶ См. библиографию в кн.: Бирюков Б. В., Геллер Е. С. Кибернетика в гуманитарных науках. М., 1973, с. 349—373.

⁷ Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. (Библиография — на с. 91—92, 340—341).

⁸ Храпченко М. Б. Художественное творчество, действительность, человек. М., 1976, с. 207—312.

никновения, типологические особенности в сравнении с западноевропейским контекстом, ее актуальное значение» (с. 43—80) и «Перспективы развития реализма в художественной литературе» (с. 81—107). Все три статьи актуальны и содержательны. Они являются теоретическими разработками вопросов, с которыми мы встретимся в книге Р. Паролека и И. Гонзика «Русская классическая литература», о которой пойдет речь в конце данного обзора.

* * *

Примечательным событием в чехословацкой литературоведческой русистике явился выход в свет книги «Литература, искусство и революция»,⁹ посвященной Владимиру Маяковскому и А. В. Луначарскому. Это сборник статей, написанных на основе докладов, прочитанных на симпозиуме, состоявшемся в Брно в 1973 году и организованном философским факультетом Университета им. Я. Е. Пуркинье. В симпозиуме принимали участие ученые как Чехословакии, так и других социалистических стран, в том числе СССР.

Для авторов сборника многогранная деятельность Луначарского и творчество В. Маяковского — живое наследие, обращенное к сегодняшнему дню и к будущему, а союз литературы и революции «и сегодня является единственной возможностью социалистической литературы». Как пишет в предисловии к книге М. Микулашек, «если мы обращаемся ныне к этим двум „классическим“ личностям, то, между прочим, и потому, что наш собственный исторический опыт помогает нам глубже и всестороннее понять сущность их творчества; одновременно их творчество, освоенное нами, позволяет нам глубже и всестороннее оценить и понять наш собственный опыт, опыт людей второй половины двадцатого столетия, так богатого новыми революциями, переворотами, переменами» (с. 11).

Содержание сборника можно разделить на три части. В первой рассматриваются общие вопросы развития литературы в связи с революционными переменами в обществе, во второй — творчество Маяковского и в третьей исследуется деятельность и творчество Луначарского. Книгу открывает статья М. Микулашека «Литература и революция». Она отличается масштабностью и идеологической остротой в постановке проблемы. Автор делает интересную попытку установить

взаимозависимость между революционными изменениями в обществе и переменами, происходящими в самой литературе, отражающей революционные события. «Нет развития художественного явления вне движения социальной жизни», — пишет он. Октябрьская революция породила литературу нового типа и тем открыла новую эпоху в художественном освоении мира. В статьях других авторов как бы конкретизируются вопросы, затронутые во вводной статье. В. Новотный (Оломоуц) анализирует роль революции 1905 года в возникновении социалистического реализма в русской литературе (с. 73—80), Милан Грала (Прага) рассматривает некоторые проблемы развития советской прозы в связи с Октябрьской революцией (с. 65—71), Я. Буриан (Брно) проследживает особенности историзма и характер конфликтов в литературе социалистического реализма (с. 53—63), а В. А. Ковалев (Ленинград) уточняет принципы периодизации советской литературы, ставя в ее основу «большие временные отрезки» (с. 42), позволяющие легче улавливать специфические закономерности в развитии литературы (с. 41—52).

В ряде материалов, посвященных Маяковскому, рассматриваются в разных аспектах связи его творчества с революцией: М. Д. Бочаров (Таганрог) — «Маяковский и революция» (с. 101—114), А. Кулинич (Киев) — «Проблема традиций и новаторства в творчестве В. В. Маяковского» (с. 141—154), Михай Новиков (Бухарест) — «Поэзия Маяковского и революционный пафос эпохи» (с. 85—100), З. Матхаузер (Прага) — «Революция и поэзия» (с. 155—164). Проблематика этих статей родственна и взаимосвязана, но подходы к ее решению различны. Полемичной по отношению к работам Бочарова и Кулинича является статья М. Новикова. Если для Бочарова и Кулинича Маяковский — продолжатель лучших традиций классического реализма, несмотря на его футуристическое прошлое, то М. Новиков пытается доказать, что Маяковский был и остался до конца дней своих футуристом и футуризму, его эстетическим принципам обязан тем, что стал великим поэтом революции. Взгляд этот не нов. В работах зарубежных ученых, в том числе и ряда ученых социалистических стран, нередко можно встретить попытки «приподнять», приукрасить так называемые авангардистские литературные течения, одно-сторонне, без учета реального творческого развития, представить отношение к ним мастеров революционного искусства. В русле таких представлений развертывает свою концепцию творчества Маяковского и М. Новиков. Не считая ее ни обоснованной, ни плодотворной, мы не можем тем не менее не отметить, что для автора несомненным является величие и бессмертие поэзии Маяковского, в которой «ничто не поблекло» (с. 99).

⁹ Literatura, umění a revoluce. Sborník vědeckého symposia, venovaného osmdesátému výročí narození V. V. Majakovského a čtyřicátému výročí úmrtí A. V. Lunačarského. Brno 30. října—2 listopadu 1973. Brno, 1976, 293 s.

З. Матхаузер ставит неожиданный вопрос: возможна ли революционная поэзия? И после теоретического рассмотрения проблемы на материале поэмы В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин» приходит к выводу, который и не мог быть иным: да, возможна! Но любопытен самый способ и ход анализа и доказательств. З. Матхаузер принадлежит к пражской творческой группе в Институте теории и истории искусств ЧСАН, которая в своих исследованиях пытается показать, что «семиологический подход к литературному произведению может быть полезен и может не находиться в противоречии с ленинской теорией отражения, пока он не станет самоцелью... необходимо, чтобы он был переходной ступенью к идеологической оценке литературного явления».¹⁰

Попытку применить эту теоретическую установку на практике делает З. Матхаузер в опубликованной статье. Мы не можем проследить здесь весь ход исследования (это увело бы нас в сторону), — скажем только, что статья З. Матхаузера давала хороший повод и материал для дискуссии на симпозиуме по одному из актуальных теоретических вопросов: о возможности использования семиотических приемов при изучении конкретного литературного материала, не противопоставляя их, а подчиняя марксистскому методу в литературоведении. Сожалеем, что статья не была прочитана на симпозиуме в виде доклада. Ее обсуждение могло бы быть весьма полезным, так как без сомнения выявило бы спорность способов доказательств З. Матхаузера. Статьи остальных авторов — Л. Ф. Ершова (Ленинград), С. А. Джонсона (Лидс), А. Кмиты (Варшава) — посвящены частным вопросам поэзии Маяковского и читаются с большим интересом.

А. В. Луначарский привлек внимание исследователей, объединенных в сборнике, преимущественно как театральный деятель. Этой стороне его интересов посвящены статьи Т. Николеску (Бухарест) — «Путь к театру революции. Драматургия А. В. Луначарского» (с. 169—174), А. Дейча (Москва) — «А. В. Луначарский и проблемы социалистического театра» (с. 197—208) и В. Влашиновой (Брно) — «А. В. Луначарский — театральный критик» (с. 175—185). Н. А. Трифонов (Москва) в развернутых тезисах «А. В. Луначарский — полпред революции на литературном фронте» (с. 193—196) излагает свой взгляд на литературно-критическую деятельность Луначарского как проводника линии партии в литературной критике и руководстве писателями. М. Сухомель (Брно) в статье «Вацлавек и Луначарский» (с. 185—191) раскрывает некоторые аналогии и типологические схождения во взглядах обоих критиков на социалистический реализм.

Поскольку названные этюды и статьи выросли из докладов на симпозиуме, они, за исключением статьи А. Дейча, не содержат развернутой аргументации, но раскрывают разные стороны многогранной личности А. В. Луначарского и достойны внимания читателя. Т. Николеску на небольшом пространстве статьи удалось показать своеобразие его как автора пьес, который в ряду многих других в мировой драматургии художников, использовавших литературные и мифологические сюжеты, раскрывал по-своему «судьбы и характеры героев мировой литературы в новых условиях, новых ситуациях, явно современных и напрашивающихся на аналогии с событиями XX века» (с. 172). Полны интереса и другие материалы этого раздела. Но кое-что в отдельных статьях не вполне аргументировано и требовало бы уточнения. Вполне правомерно сопоставлять взгляды теоретиков литературы и критиков разных стран, живших в одну эпоху (Вацлавек и Луначарский), но при этом необходимо более ясно излагать их позиции, их роль в развитии литературной теории. Непонятной нам показалась такая формулировка М. Сухомеля: «Луначарский развернул марксистскую эстетику, которая формировалась под решающим влиянием классицизма, в особенности немецкого, и критического реализма, в особенности русского, и обогатил ее на основе опыта новаторского, авангардного искусства» (с. 191). Тут каждое слово вызывает недоумение. Что значит «решающее влияние немецкого классицизма» (кто имеется в виду? Готшед?) в возникновении марксистской эстетики, которую развил Луначарский? Эстетические взгляды Луначарского, как известно, складывались под влиянием Маркса, Плеханова, Ленина. В своих теоретических трудах он обобщал опыт всей мировой литературы, в том числе русской литературы не только критического реализма, но и социалистического, к авангардным и модернистским течениям подходил дифференцированно и т. д. и т. п. Вызывают возражение и некоторые другие формулировки этой статьи.

В сборнике помещен ряд статей, не связанных ни с Маяковским, ни с Луначарским, но объединенных тематикой всего сборника — революция и искусство: А. Заводский (Брно) — «Курт Коппер — театральный критик» (с. 211—224), К. Бундалек (Брно) — «Е. Ф. Бурпап и его отношение к советскому авангардному театру» (с. 225—235), В. Куделка (Брно) — «Человек в революции» (с. 245—250) — сравнительный этюд о романах «Разгром» А. Фадеева и «Солнце далеко» Добрицы Чосича, П. Пешта (Брно) — «Сатирик Иржи Гауссманн и революция» (с. 251—261), Д. Кшипова (Брно) — «Русская романтическая поэма и революционное движение» (с. 263—270), К. Кардыни-Пеликанова (Брно) — «„Литература и революция“ в польской

¹⁰ Цит. по: Матхаузер З. Указ. соч., с. 81, 83—84.

литературной науке» (с. 271—274), Г. Шауманн (Иена) — «Э. Пискатор в советской критике 20—30-х годов» (с. 237—244), Р. Пражак (Брно) — «Шандор Петефи и русская, украинская и советская литература» (с. 275—280).¹¹

Все эти статьи, разные по материалу и методике, открывают большие возможности для дальнейшей разработки актуальной проблемы связи искусства и общественной жизни своего времени, содружества поэзии и революции. Революция, как показывает опыт развития человечества, не только «локомотивы истории» (К. Маркс), но и локомотивы истории художественного сознания человечества, стимулирующие и ускоряющие биение человеческих сердец, стремящихся к высоким эстетическим и этическим идеалам.

* * *

Результатом еще одного симпозиума, проведенного философским факультетом Карлова университета по случаю 30-й годовщины освобождения Чехословакии Советской Армией, явился сборник «Вопросы изучения русской и советской литературы». ¹² «Нет, наверное, ни одной научной дисциплины, которая более непосредственно была бы связана с событиями и исходом войны против фашизма, чем изучение русского языка и литературы в мире после 1945 года», — сказала на симпозиуме Ева Фойтикова, заведующая литературоведческим отделением кафедры русистики университета (с. 10).

Статьи сборника распределяются по трем разделам, соответствующим трем направлениям работы симпозиума: 1. Советская литература о Великой Отечественной войне. Этой теме были посвящены доклады П. Ф. Юшина, В. А. Зайцева, Б. Бялоковича, М. Чижковой, Е. Фойтиковой. 2. Методологические и методические проблемы изучения русской и советской литературы. В этом разделе помещены доклады П. Ф. Юшина, В. А. Ковалева, Я. Герштовой, С. Матхаузеровой, Л. Задражила, Д. Слободника. 3. Вопросы компаративистики и чехосло-вацких литературных отношений. Этой проблеме были посвящены выступления Р. Паролека, Е. Пановой, О. Ковачичовой, О. Марушиака.

¹¹ Автору последней работы, ссылающемуся на многие источники, осталась неизвестной статья Л. Шаргиной «Венгерская литература в России (1870—1900 гг.)». — В кн.: Венгерско-русские литературные связи. М., 1964, с. 100—125.

¹² K problematice výkladu ruské a sovětské literatury. (Příspěvky z literárněvědného symposia u příležitosti 30. výročí osvobození Československa Sovětskou Armádou). Univerzita Karlova. Praha, 1977, 213 s.

Пафосом всей конференции была идея взаимного сотрудничества русистов социалистических стран в изучении русской литературы от древнейших времен до нашего времени на принципах марксизма-ленинизма. Нам хотелось бы остановиться на докладе, в котором ставится один из существеннейших вопросов, имеющих значение для развития не только отдельных национальных литератур социалистических стран, но и мировой литературы в целом. Это доклад Радегаста Паролека «К методологии сравнительного изучения литературы народов СССР» (стр. 168—176). Постановка этой проблемы подсказана логикой развития литератур малых народов, борющихся на протяжении веков за свою государственную самостоятельность, за развитие своей родной культуры. Расцвет искусства слова в СССР на основе равноправия всех народов, больших и малых, их взаимного сотрудничества в построении нового общества и их взаимообогащения является вдохновляющим примером не только для социалистических стран, но и для национальных меньшинств в странах несоциалистического мира. В условиях эксплуататорского общества крупные нации насильственно подавляют и ассимилируют национальные меньшинства. Лишь социализм предоставляет им равноправие и возможность свободного развития.

История многонациональной советской литературы, говорит автор статьи, показывает, что в условиях социализма никому не угрожает насильственная ассимиляция и подавление родного слова, родной культуры. Все народы СССР имеют все возможности для создания ценностей, которые своим своеобразием и своими достоинствами удивляют и будут удивлять мир. И потому наряду с произведениями русских писателей необходимо изучать творчество художников слова других народов Советского Союза, которое ныне уже известно во всем мире. В познании литературы народов СССР, читаем далее в статье, «имеются значительные и пока не использованные резервы для нашего дальнейшего обогащения и для прогресса мировой культуры» (с. 175). И потому русисты, владеющие русским языком, наиболее употребительным после родного в обиходе социалистических стран, могут и должны быть пропагандистами переведенных на русский язык творений писателей других национальностей СССР. Но русист в социалистической стране может, кроме русского, овладеть языком одного из народов Советского Союза. (Сам Р. Паролек, кстати, не только свободно владеет русским языком, но также языками прибалтийских народов и является знатоком их литератур).

Ярким свидетельством актуальности положений, выдвинутых в статье Р. Паролека, и глубокого интереса чешского писателя к многоязычным литературам

нашей страны является выход в свет в Праге двухтомного Словаря писателей Советского Союза.¹³

В создании словаря принимал участие коллектив ученых из тридцати трех человек под руководством профессора Карлова университета Милана Гралы. Словарь включает деятелей литератур русской, украинской, белорусской, литератур прибалтийских народов (эстонская, латышская, литовская), а также литературы молдавской, грузинской, армянской, узбекской, казахской, киргизской и т. д., причем европейская часть Советского Союза представлена всеми периодами своего литературно-исторического развития, а литературы молдавской и советского Востока — только начиная с Октябрьской революции. Что касается предшествующего времени, данные по восточным литературам были включены в Словарь писателей Азии и Африки, изданный тем же издательством в 1967 году, на который в нужных случаях даются ссылки. Лишь отдельные имена введены в словарь из предоктябрьской поры — в том случае, если они имеют большое национальное значение или были пропущены в Словаре писателей Азии и Африки.

Настоящий словарь в сущности является вторым изданием, так как еще в 1967 году вышел в свет Словарь писателей народов СССР.¹⁴ Нынешнее издание словаря отличается прежде всего широтой охвата материала (прежний словарь ограничивался 1917—1964 годами). Если в первом издании было помещено примерно 1600 статей, то в настоящем издании их 2000. Важно и то, что в настоящем выпуске учтены ошибки прежнего издания, в подготовке которого принимали участие русисты, подпавшие под влияние антимарксистских веяний накануне политического кризиса 1968 года.

Основной части словаря предшествуют краткие исторические очерки отдельных литератур (в прежнем издании их не было), написанные специалистами: русская литература от древнейших времен до конца XVIII столетия — Евой Фойтиковой, русская литература XIX—начала XX столетия — Ладиславом Задражилем, послеоктябрьский период — Миланом Гралой. Авторам остальных вводных статей являются Вацлав Жидлицкий (украинская и белорусская литература), Радегаст Паролек (эстонская, латвийская, литовская), Мария Кавкова (мол-

давская) и Иржи Бечка (литературы народов советского Востока). К лучшим относятся статьи о русской, белорусской, украинской и прибалтийских литературах. Статьи о молдавской и восточных литературах более схематичны, и это понятно. В очерке Иржи Бечки нашли отражение литературы Армении, Грузии, Азербайджана и других народов Кавказа (абхазская, балкарская, черкесская, аджарская, кабардинская, курдская, лезгинская, осетинская), литературы народов автономных республик РСФСР (татарская, башкирская, чувашская, калмыцкая, мордовская, марийская, коми, удмуртская), затем следуют литературы Средней Азии (таджикская, узбекская, туркменская, казахская, киргизская и каракалпакская) и, наконец, литературы народов Сибири и Дальнего Востока (чукотская, эвенкийская, ненецкая, якутская, юкагирская, коряцкая, нанайская, нивхская, удэгейская, бурятская и тувинская). Естественно, что дать в одной статье характеристику всех этих богатств — задача сложная и трудновыполнимая. Поэтому дело ограничивается по большей части простой регистрацией имен и фактов.

Но если рассматривать издание в целом, то становится очевидным, что чехословацкий читатель даже из кратких очерков и особенно из словарных статей получит достаточное представление о том расцвете литератур народов СССР, больших и малых, какой был невозможен в старой России и какой невозможен и в одной многонациональной капиталистической стране.

Наше внимание, естественно, прежде всего привлекли материалы, касающиеся русской литературы. Вводные статьи Е. Фойтиковой, Л. Задражила и М. Гралы написаны квалифицированно и отвечают состоянию современной науки. В основу периодизации русской литературы положены поворотные моменты в истории русского народа. Одновременно прослеживается развитие литературных направлений и жанров с XVIII века и до нашего времени. Разумеется, литературные явления характеризуются в самой общей форме, но каждый раз при упоминании того или иного имени или течения, произведения древней словесности неизвестного автора даются отсылки к специальным статьям словаря. Авторы стремятся избежать упрощенного изложения, учитывают всю сложность литературного процесса. В характеристике литературы конца XIX—начала XX века нет долго существовавшей недооценки реализма, хотя Л. Задражил и допускает в иных случаях неточности. Так, правильно отмечая, что натуралистические тенденции не получили в русской литературе широкого распространения, он в то же время неправомерно подчеркивает проявление золаистского биологизма у М. Е. Салтыкова-Щедрина. В специальной же статье,

¹³ *Slovník spisovatelů. Sovětský svaz. Literatura ruská, ukrajinská a běloruská, literatury sovětského pobaltí, literatury sovětského Východu. D. I (A—K), 640 s.; d. II (L—Ž), 628+173 s. (Chronologická tabulka literatury ruské, ukrajinské a běloruské).*

¹⁴ См. рецензию: Ковалев В. А. Словарь писателей СССР. — Русская литература, 1967, № 3, с. 265—267.

посвященной писателю, об этом нет упоминания.

Стремясь к равномерному представителю включенным в словарь литератур, авторы не упустили из поля зрения и разномасштабность талантов тех или иных писателей. Одновременно они должны были считаться с тем, что тот или иной литератор, не игравший большой роли в литературном процессе, много переводился на чешский язык, следовательно, требовалось уделить ему особое внимание. Следует положительно оценить и тот факт, что в словаре представлены имена не только писателей, но и ученых-филологов: М. П. Алексеева, М. Б. Храпченко, А. Потебни, В. Я. Проппа, П. Н. Сакулина, А. Скафтымова, М. Бахтина, В. Переверзева, Н. С. Тихонова, А. Н. Пыпина, Б. В. Томашевского, С. А. Венгерова, В. В. Виноградова, В. М. Жирмунского, А. Х. Востокова и др. Даны также статьи о произведениях древней литературы, авторы которых неизвестны, имеются статьи по отдельным жанрам.

В общем и целом материалы словаря отвечают высоким требованиям, предъявляемым к подобным изданиям, хотя, разумеется, можно отметить наличие мелких недостатков и промахов. Например, можно было быть щедрее на библиографию трудов о писателях и ученых. В ряде случаев нет ссылок на тома «Литературного наследства», посвященные некоторым писателям (революционные демократы, А. В. Луначарский, В. Г. Белинский, писатели-декабристы и др.), не указываются летописи жизни и творчества ряда писателей (Н. Г. Чернышевский, А. Н. Островский и др.). Что касается новейших исследований, то здесь тоже немало пропусков: о Лермонтове не указаны работы К. Н. Григорьяна, А. В. Федорова, о Стеньяке-Кравчинском — Е. Таратуты, о Достоевском — Г. М. Фридендера, Ф. Каутмана, о Г. Успенском — Н. И. Пруцкова, о Пушкине — М. П. Алексеева, Н. В. Измайлова, о М. Е. Салтыкове-Щедрине — Власти Влашиновой, о Станюковиче — В. П. Вильчинского и т. д. В справке о М. П. Алексееве нет указания на библиографическое описание его работ. В заметке о Т. Г. Шевченко отсутствует ссылка на Шевченковскую энциклопедию. Можно бы упрекнуть составителей и в пропуске некоторых имен (Ю. Герма, С. Семенов, А. Коптелов и др.). Но несмотря на отдельные погрешности, мы должны отметить это издание как значительное явление в чешском литературоведении, облегчающее и ученым, и педагогам, и студентам, и широкому кругу читателей освоение русской литературы.

В ряду справочных изданий, помимо Словаря писателей СССР, нам хотелось бы отметить еще «Словарь литературной теории», изданный Институтом чешской и мировой литературы под ре-

дакцией Штепана Влашина при участии большого коллектива сотрудников (23 человека).¹⁵ Это солидное издание, предназначенное для студентов, редакторов, учителей литературы средней школы и для всех, кто углубленно занимается вопросами литературы. В доступной форме оно дает научные сведения по вопросам поэтики, стиховедения, теории прозы и драмы. В этом пособии, как в зеркале, отражается современное состояние чешского литературоведения: словарь дает марксистское истолкование литературных явлений, критически излагает идеалистические и буржуазные представления о литературе, дает понятие о теории информации, семиотике и т. п. Главное участие в создании этого справочного пособия приняли такие чешские литературоведы, как М. Благинка, П. Беличек, Ш. Влашин, Й. Гоужвicka, Я. Герштова, З. Коваржова, Й. Петерка, И. Таборска, Я. Секера. Это опытные исследователи, активные участники того процесса консолидации в чешском литературоведении и критике на базе марксистско-ленинского учения, который происходит в 70-е годы.

* * *

В пражском издательстве «Свобода» вышла обширная книга по истории русской литературы, написанная Радегастом Паролеком и Иржи Гонзиком. Можно с уверенностью сказать, что это примечательное событие в развитии чешской литературоведческой русистики и, более того, в литературно-общественной жизни братского народа и русско-чешских литературных связях.¹⁶

Мы уже писали о том, что в начале 60-х годов чешская литературоведческая мысль подошла к необходимости создания фундаментального труда по истории русской литературы.¹⁷ Несколько лет назад был опубликован проспект одного из трех томов предполагаемого издания.¹⁸ Между тем уже вторым изданием в Праге вышел рассчитанный на самые широкие круги читателей «Обзор истории русской литературы от древнейшей поры

¹⁵ Slovník literární teorie. Zpracoval Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV. Redigoval Štěpán Vlašín. Praha, 1977, 471 s.

¹⁶ Parolek Radegast, Honzik Jiří. Ruská klasická literatura. Praha, 1977, 630 s.

¹⁷ См.: Повда К. И. В поисках обобщений. (Новые труды по истории русской литературы в Чехословакии). — Русская литература, 1977, № 3, с. 206—240.

¹⁸ Ruská literatura XIX a počátku XX století. 1801—1917. Osnova. — Československá rusistika, 1976, č. 1, s. 14—19.

до нашего времени».¹⁹ Оба издания эти тиражом 10 и 15 тысяч экземпляров быстро разошлись. И вот через год после второго издания «Обзора» появляется книга, превышающая предшествующую своим объемом вдвое, также 15-тысячным тиражом. Но эта последняя посвящена лишь периоду с конца XVIII до начала XX века (1917 год), что позволяет ее авторам более подробно анализировать явления русской литературы.

Книга Р. Паролека и И. Гонзика не может рассматриваться изолированно от процесса развития чехословацкой русистики на протяжении длительного послевоенного периода. Она впитала в себя все лучшие достижения чехословацких ученых, посвятивших себя изучению русской литературы. Когда-то чехословацкие русисты дискутировали о том, стоит ли писать историю иноземной литературы самим, не лучше ли переводить литературоведческие труды с того языка, на каком развивается иноземная литература? Помогают или мешают национальные особенности иной историко-литературной среды правильному истолкованию иноземной литературы? В некоторых странах, например в Болгарии, занимаются преимущественно русско-болгарскими литературными связями, усвоением русской литературы в Болгарии и болгарской в России, полагая, вероятно, что иноземным ученым трудно состязаться в постижении русской или какой-либо иной литературы с ее отечественными исследователями. Оправданно ли это? По-видимому, нет.

В дискуссии²⁰ чехословацких русистов некоторыми учеными была высказана мысль о том, что национальные особенности мышления могут положительным образом сказаться в более остром восприятии некоторых сторон и явлений усваиваемой иноземной литературы, помогут открыть в ней новые грани; с другой стороны, могут при этом остаться в тени и будут недооценены черты, возникшие на иной национальной и социальной почве, в иных исторических условиях. Было также отмечено, что важно понять иноземную литературу в ее внутренних закономерностях, проникнуть в национальные особенности ее развития и ее национальную специфику, не упуская из виду и то общее, что объединяет ее с мировой литературой, — словом, надо стремиться дать о ней наиболее объективное представление, не накладывая на нее модель истории собственной литературы (хотя параллели со своей отечественной литературой очень плодотворны для познания свое-

образия усваиваемой иноземной литературы).

Этот путь и был избран чехословацкими русистами в 70-е годы при разработке проблем истории русской литературы. По нему пошли авторы и упомянувшегося выше «Обзора русской литературы с древнейшей поры до нашего времени» и рецензируемого труда Р. Паролека и И. Гонзика поставили своей целью создать труд, который заменил бы прежние, в большинстве устаревшие пособия по истории русской литературы в их стране, «труд оригинальный, отвечающий современному состоянию науки о литературе и отечественным потребностям» в познании литературы великого братского народа. Они учитывают достижения своих предшественников и стремятся «сказать свое слово, насколько это возможно, по всем главным литературным эпохам и авторам», показать «некоторые литературные явления в новом освещении» (с. 13). Отказавшись от прагматического, описательно-хронологического изложения истории русской литературы, они попытались дать обобщающую картину ее развития, применив «типологический подход к литературным явлениям», разработке которого в 60–70-е годы в советском и чехословацком литературоведении уделяется много внимания.

Во вступительной главе («Литература доверия к человеку» — с. 7–26) авторы излагают теоретические основы своего труда, свое понимание типологии применительно к литературным явлениям. Рассматривая категории историко-литературного процесса: произведение, творчество писателя определенного периода, творчество писателя в целом, школа, направление и, наконец, историческая эпоха, — они справедливо полагают, что эти категории не сводятся лишь к абстракции. «В художественных типах. — читаем в книге, — мы всегда находим органическое единство общего и индивидуального, причем исходным является, как правило, единичное, через него добывается читатель до ядра — более широко понимаемой сущности изображаемого явления. Сведения типа лишь к обобщению, как это бывает в лингвистике или в точных науках, в литературе привело бы к умерщвлению живой формы, в которой общее и единичное передаются так совершенно, что одно без другого перестает быть типом!» (с. 19). Это положение относится как к произведению, так и (может быть, в меньшей степени) к школе и направлению в целом и даже к определенной художественной эпохе. Нельзя говорить о романтизме вообще, о реализме вообще.

Разграничительными рубежами в истории русской классической литературы берутся два крупнейших события в истории человечества — Великая французская революция 1879 года и Великая Октябрьская социалистическая революция, ко-

¹⁹ Přehled ruské literatury od nejstarších dob po dnešek. Praha, 1973, 292 s. (1976 — 304 s.).

²⁰ См.: Ровда К. И. Пути и перепутья чехословацкой русистики. — Русская литература, 1970, № 3, с. 195–196.

торая создала совершенно новую общественную и культурную ситуацию. На этом широком движущемся фоне наиболее ярко и рельефно, по мнению авторов, выступает национальное и международное значение русской классической литературы.

Содержание книги распределяется по четырем большим главам, в основе которых лежит характеристика типических явлений и жанров в развитии литературы. Период романтизма и возникновение критического реализма охватывает отрезок времени примерно до середины XIX столетия, когда в русской литературе создаются предпосылки ее мировой известности; величайшие художники этого времени — Пушкин, Лермонтов и Гоголь. Теоретическим обобщением достижений русской литературы той поры была критика Белинского. Следующие две главы посвящены формированию критического реализма (50—60-е годы), в центре их — творчество Тургенева, Толстого и Достоевского. Заканчивается книга главой о русском неоромантизме и возникновении реализма социалистического (1890—1917 годы) — творчество М. Горького. «Следовательно, осью нашего изложения, — пишут авторы, — являются собственно судьбы русского реализма от его начала и до новейшего времени. Четыре большие главы далее разделены на подглавки, построенные, грубо говоря, по жанрам, преобладающим в данный период. За ними следуют монографические медальоны о наиболее значительных писателях, метод изложения в них соотнобразяется с их объемом и своеобразием предмета исследования» (с. 25).

В обзорных главах авторы рассматривают литературные явления в двух аспектах — «макроструктурном» и «микроструктурном», избегая абсолютизации одного из них. Ибо, если абсолютизируется мышление большими категориями, то может произойти недооценка национальной специфичности литературных явлений, их конкретной неповторимости, их местных и собственных определенных времени черт. Например, генетическая связь буржуазного общества с возникновением реализма в главных чертах хотя и верна, но ее недостаточно для того, чтобы осветить вопрос, почему при этой общественной формации возник ряд других художественных систем — от ренессанса, классицизма, сентиментализма, романтизма, натурализма и модернистских направлений вплоть до социалистического реализма — и почему критический реализм достиг наивысшего расцвета не в развитых странах Запада, а в полуфеодальной, отсталой России. Для выяснения этого, очевидно, необходимо глубже вникнуть в характер самой общественной формации, следуя от десятилетия к десятилетию, и приглядеться к тому, как центр тяжести общественных и

культурных процессов переносится из одной страны в другую и как это транспонируется в литературной жизни и даже в отдельно взятом художественном произведении.

С другой стороны, абсолютизация микроструктурного подхода может привести к тому, что за деревьями мы не увидим леса, т. е. общей тенденции развития, характерной для большинства стран и для большого отрезка времени. Эти тенденции можно обнаружить лишь в большой перспективе, в сопоставлении разных эпох и национальных культур. Только при диалектическом соединении обоих подходов может, как утверждают авторы, возникнуть истинный объективный образ литературного движения, на фоне которого возможно типологическое сравнение разных художественных школ и индивидуальностей. Только тогда, пишут авторы, нам «откроются в правильных пропорциях все главные задачи, которые стояли перед писателями определенной эпохи, а также и то, какое участие принимали в их решении разные течения и личности» (с. 26).

Сравнительно-типологический подход к изучению творчества писателей, исследование литературы, с одной стороны, в ее непрерывном движении от одной ступени к другой и в связи с общественным развитием страны, а с другой — в международном аспекте, учет достижений западных литератур, превосходное знание материала, а также обширной научной литературы — все это позволяет ученым достичь больших положительных результатов и раскрыть своеобразие и мировое звучание русской литературы ярко, глубоко, убедительно и оригинально.

Нет возможности говорить подробно о книге, вмещающей огромный материал и охватывающей почти полтора века. Но чтобы наглядно подтвердить истинность нашей высокой оценки этого труда, мы остановимся на нескольких моментах, показывающих приемы исследования авторов и его результаты.

В книге утверждается, что Белинский был «выдающейся критической личностью... во всей Европе... Западные литературы не имели в первой половине 19 столетия критика подобного масштаба» (с. 177). Формула Белинского воспроизводить в искусстве «действительную жизнь в ее сущности и ее возможностях» показывает, что Белинский признавал за искусством слова не только познавательную, но и активную жизнетворную функцию. Эта концепция художественного освоения мира стимулирует современное «типологическое изучение самых разнообразных направлений и творческих индивидуальностей», так как «каждый писатель создает свой, особый мир, свою модель человека во времени и времени в человеке» (с. 187). Выдвигнув понятие реального идеала, Белинский стал «одним из предшественников

социалистической эстетики в ее стремлении к отражению действительности в революционном развитии» (с. 188).

Полон интереса анализ творчества Некрасова на фоне европейской, русской и чешской поэзии. Ни до Некрасова, ни после него в России, да и во всей Европе, не было подобного, подлинно гражданского поэта вплоть до Маяковского. Декабристы в этом отношении — его предшественники. Но в их представлении звание гражданина было выше звания поэта. Некрасов же — «действительно гражданский и социальный поэт в полном смысле слова. Подчеркиваем: поэт, никак не стихотворец». В Чехии Некрасова хорошо понимали в пору, когда «его поэзия ассоциировалась с социальными мотивами Неруды... Тогда его и переводили хорошо». «Нынче мы склонны скорее недооценивать его истинное величие, — пишет автор. — Возможно, потому, что в недавние годы он истолковывался в литературной науке упрощенно, как пишущий в фольклорном стиле поэт русской деревни» (с. 267, 266).

Наступление капитализма создавало трагические ситуации для человека труда и в городе, и в деревне. «То, что началось в городе, довершается на бесконечных равнинах деревенской Руси» (с. 271). И так получилось, что «первый великий поэт русского города стал в то же время и первым эпиком деревенской Руси, из него не вышел бы народнический бард. Это было так естественно и органично, так одно выливалось из другого, что почти не верится, что эта счастливая очевидность некрасовского развития могла не привлечь внимания литературной науки» (с. 271).

Автор главы о Некрасове Р. Паролек стремится постичь его как целостное явление, во всей сложности социальной проблематики его творчества. Он видит в Некрасове прежде всего великого поэта русской действительности своего времени, в центре внимания которого стояла трагедия человека из народа и в городе и в деревне. Поэт стремился раскрыть свою тему «в совокупности всех отношений эпохи», о чем свидетельствует концепция его эпопей «Кому на Руси жить хорошо», где «дается комплексный образ русского общества в движении всех его слоев» (с. 273) и выдвигается как нечто очень важное мотив человеческой активности. Обширные лирико-эпические произведения после 1861 года, которые рассматриваются в главе в связи с указанной эпопеей, «свидетельствуют о потребности для Некрасова *большой синтетической формы*, которая дала бы возможность, как в „Фаусте“ Гете и в „Евгении Онегине“ Пушкина, синтезировать в одном произведении весь чувственный и этический опыт эпохи. И это Некрасову в его лучших произведениях удавалось» (с. 274).

В тех же аспектах рассматривается в книге творчество М. Е. Салтыкова-Щед-

рина, писателя, трудно воспринимаемого за пределами отечественной культурной среды. Для 70—80-х годов вершинами русской художественной прозы являются в глазах автора главы Паролека Щедрин, Толстой и Достоевский. Мировое значение последних двух — давно признанный факт. Что касается первого, то понимание его предполагает детальнейшее знание русских реалий, а отсутствие этого знания заслоняет перед западным читателем «более глубокий смысл многих художественных образов». Однако стоит проникнуть в сложную щедринскую поэтику, пишет автор, и «перед нами сразу раскроется проблематика уже не только русского, но и европейского 19 столетия. Интересно, что на эти мировые аспекты творчества Щедрина указал на Западе одним из первых Карл Маркс. Нынче современность прозы Щедрина предстает еще очевиднее» (с. 365—366).

Сатирик различает два слоя в окружающем его мире: видимую, банальную действительность, которую он считает ненормальной, призрачной и осужденной на исчезновение; показ ее в искусстве как фантастической будет, по законам поэтики Щедрина, *реалистическим*. Другой слой жизни не заметен для простого глаза, он представляется писателю в виде подспудного течения — это массовая стихия, исполненная силы и жертвенности, которая подготавливает почву для будущего. Это жизненное течение, которое одержит победу над призрачной, фантастической реальностью.

Революционная гносеологическая основа эстетического отношения Щедрина к действительности и вызвала к жизни, по мнению автора главы, фантастически-гротескные приемы в его творческом методе. Чтобы показать оригинальность русского сатирика, Паролек сопоставляет его фантастику с романтической фантастикой XIX века, с немецкой романтикой и русской фантастикой Жуковского, В. Одоевского и молодого Гоголя и приходит к верному выводу: Щедрин создавал фантастический мир своих образов, не уходя от гнусной действительности в мир утопии, как это делали романтики, а, наоборот, еще более погружаясь в объективную реальность. Угрюм-Бурчеев — это «до крайности заостренный образ бюрократа и тупого капрала, но ни в коем случае не трагический демон романтического типа» (с. 382). Щедрин, будучи реалистом, овладел фантастикой, «считавшейся наследственной сферой романтического искусства», и использовал ее в реалистическом творчестве. Этим он «ближе к современной нам эпохе, нежели старые романтики» и в этом «его творческий вклад в мировую литературу и его актуальность» (с. 382).

Этих же принципов сравнительно-типологического анализа авторы придерживаются и при рассмотрении творчества других писателей и поэтов от Пушкина

и до Горького. Правда, не все разделы ее написаны на одинаково высоком уровне. Жаль, что авторы не проявили большего внимания к русской драматургии, к творчеству Грибоедова, Островского. Последний обрисован бледнее, чем его современник А. В. Сухово-Кобылин, который представлен более значительным драматургом, чем Островский. Произведения Сухово-Кобылина названы гениальными и, «как каждое гениальное произведение», они, по мнению Р. Паролека, «своим объективным смыслом и звучанием перешагнули авторский замысел и стали частью художественной деятельности призрачного мира, которая подготавливает его революционное отрицание» (с. 311). Пьесы Сухово-Кобылина, говорится далее, являются новаторскими, так как «открыли новые возможности не только в русской, но и в мировой драматургии» (с. 311). Значение же Островского, по крайней мере в русской драматургии, раскрыто недостаточно.

Встречаются неточности и противоречия. Например, один из авторов, Гонзик, считает М. П. Погодина, С. Шевырева и даже М. С. Щепкина славянофилами (с. 95, 153), тогда как другой, Паролек, указывает на близость Погодина и Шевырева к официальной идеологии, что вернее (с. 181). Есть и другие мелкие неточности, но они не умаляют значения этого фундаментального труда, новаторского по своей сути, характеризующегося глубокими обобщениями, показывающими значение русской классической литературы в мировом литературном развитии.

Книга оснащена хорошим справочным аппаратом, содержит много ссылок и необходимых комментариев. К каждой главе приложен список основной научной литературы, дан указатель имен, а также список упоминаемых периодических изданий и литературных обществ. Большим подспорьем для читателя является обширная хронологическая таблица с рубриками «Политическая история», «Культурно-политическая жизнь», «Общественно-литературная мысль» и «Литературное творчество» (с. 593—625). Книга богато иллюстрирована.²¹ Авторы сделали

все, чтобы она читалась с интересом. Заголовки внутри глав привлекают своей образностью: «Искры под свинцовым небом», «Ревизор русской действительности» (Гоголь), «Диалог поэзии и философии» (Герцен и Огарев), «Мастер лирической прозы» (Тургенев), «Мастер пластической прозы» (Гончаров), «Реализм и фантастическое» (Салтыков-Щедрин). «Искусство микроанализа» (Л. Н. Толстой), «Искусство синтеза» (Горький) и т. д. Мы горячо рекомендуем книгу советским историкам русской литературы XIX—начала XX века — из нее они почерпнут немало ценного. Может быть, следовало бы подумать о переводе ее на русский язык.

Мы познакомились с некоторыми трудами чехословацких, преимущественно чешских, русистов, пытаюсь рассмотреть их в контексте общего чехословацкого литературоведения, и не можем не сказать, что они работают интенсивно и создают интересные исследования. Расширяя почву от наслоений структурализма, разоблачая ревизионизм и руководствуясь марксистско-ленинским методом в литературоведении, пытаюсь усовершенствовать приемы исследования в духе этого метода, они занимают важнейшими проблемами истории русской литературы, в частности литературой критического и социалистического реализма, и достигают хороших результатов.

Они начинают вводить в круг своих интересов и литературы других народов Советского Союза. Работая в контакте с учеными всех социалистических стран, чехословацкие русисты создают ценные исследования, знакомство с которыми обогащает специалистов по русской литературе за пределами их отечества. Чехословацкая русистика находится на подъеме, она набирает высоту и начинает создавать обобщающие, синтетические труды. Не будем обольщаться, этот путь не гладок, будут и успехи, и неудачи, но в чехословацкой русистике имеются здоровые силы, которые справятся с любыми трудностями.

²¹ На с. 135 допущена ошибка: на помещенном портрете изображен не Лер-

монтов, а А. И. Одоевский. См.: Лит. наследство, т. 45-46, 1948, с. 116—117.

РАБОТЫ НЕМЕЦКИХ СЛАВИСТОВ О И. С. ТУРГЕНЕВЕ

Исследование литературных и личных контактов И. С. Тургенева с Германией остается в ряду вопросов, привлекающих внимание немецких филологов.¹ Важное место занимает при этом изучение эпистолярного наследия писателя, особенно его переписки с немецкими коллегами и друзьями. В 1976 году издательство Aufbau—Verlag (ГДР) выпустило том писем Тургенева.² В основу книги легли 320 писем русским и зарубежным адресатам, напечатанные в советском академическом полном собрании сочинений и писем писателя (1960—1968), а также письма из публикаций А. Цвигильского (Zviguilsky A. Nouvelle correspondance inédite, 1971) и Ганса фон Римша (Rimscha G. Von. Jahrbüchern für Geschichte Osteuropas, 1970). Десять из этих писем не вошли в академическое собрание и у нас не публиковались. Это обстоятельство приобретает особенное значение в связи с предпринятой Институтом русской литературы АН СССР подготовкой второго, дополненного и исправленного собрания сочинений и писем Тургенева. Ранее не опубликованные у нас письма адресованы зарубежным знакомым писателя: австрийскому композитору Йозефу Дессауэру (от 14 июня 1873 года), учителю из Хузума другу Т. Шторма Йоганнесу Маннхардту (от 3 декабря 1876 года),³ американскому писателю У.-Д. Хоуэлсу (от 28 октября 1874 года). Письма свидетельствуют о живых творческих и личных контактах Тургенева с зарубежными друзьями. Так, в письме к Хоуэлсу русский писатель благодарит его за присланный новый роман «Their wedding journey» («Их свадебное путешествие»), вышедший в 1872 году и выражает восхищение писательским мастерством своего американского коллеги: «Ваше литературное своеобразие в высшей степени симпатично: оно естественно, просто и ясно — и вместе с тем полно ненавязчивой поэзии и тонкого юмора».⁴ Однако наибольший интерес представляют семь писем, адресованных немецкому издателю второго, 12-томного собрания сочинений Тургенева, предпринятого в 1869 году, — Эриху Бере. Из 55 писем, опубликованных Римшей, для данного тома были выбраны наиболее характерные, свидетельствующие о тонком знании Тургеньевым немецкого языка, о же-

лании писателя донести до немецкого читателя глубинное содержание своего творчества.

Получив экземпляры перевода романа «Дым» и заметив, что немецкий текст не передает художественного своеобразия подлинника, Тургенев писал Бере 27 мая 1868 года: «Кажется, господин переводчик поставил задачей тщательнейшим образом удалить каждый тонкий штрих, каждую сочную краску — словом, все, что не является общим местом».⁵ Выражая недовольство некоторыми немецкими переводами своих произведений, писатель давал ценные советы и замечания, могущие помочь переводчику, рекомендовал для художественной отделки перевода романа «Отцы и дети» своего берлинского друга Л. Пнча, который «пишет на превосходном немецком языке, очень хорошо знает французский и имеет большое пристрастие к моим вещам»;⁶ просил быть особенно внимательным к качеству перевода «Дворянского гнезда», к которому имел «личное пристрастие» и выражал готовность в случае затруднений способствовать тому, чтобы «именно „Дворянское гнездо“ выпустить в хорошем переводе».⁷

Письма Тургенева к Бере дают ценный материал для изучения творческих контактов русского писателя с немецкими коллегами. Рассматриваемый том писем Тургенева снабжен краткими популярными комментариями и послесловием К. Шульце, посвященным эпистолярному наследию писателя, его связи с Европой как пропагандиста русской литературы.

Известность Тургенева в Германии второй половины XIX века была настолько велика, что нередко его творчество служило тем эталоном, «масштабом», с которым немецкие читатели подходили к произведениям других русских авторов. Статья К. Дорнахера, появившаяся в журнале «Wissenschaftliche Zeitschrift der Pädagogischen Hochschule „Erich Weinert“» в 1978 году,⁸ посвящена проблеме восприятия немецкими читателями в 1880-е годы творчества Л. Н. Толстого. Характерно, что именно тургеневский отзыв о Толстом, которого он ставил и как писателя, и как личность выше себя, обычно служил отправной

⁵ Ibid., S. 194.

⁶ Ibid., S. 207.

⁷ Ibid., S. 226

⁸ Dornacher K. Ivan Turgenev und die deutsche bürgerliche Tolstoj-Rezeption der 80-er Jahre. — Wissenschaftliche Zeitschrift der Pädagogischen Hochschule «Erich Weinert» (Magdeburg), 1978, № 1, S. 14—22.

¹ См. об этом, в частности: Данилевский Р. Ю. Немецкая славистика — к юбилею И. С. Тургенева. — Русская литература, 1969, № 4, с. 204—208.

² Turgenjew Ivan. Briefe. Aufbau—Verlag. Berlin und Weimar, 1976, 640 S.

³ Ibid., S. 265, 321.

⁴ Ibid., S. 294.

точной при оценке Толстого немецкими критиками, соглашались они с мнением Тургенева (Ю. Шмидт) или не соглашались (Е. Цабель, О. Брам). Статья К. Дорнахера, приуроченная к 150-летию юбилею Толстого и 160-летию со дня рождения Тургенева, содержит интересный материал, показывающий значение творчества Тургенева для восприятия немцами русской литературы.

Произведения Тургенева много раз издавались и переиздавались в Германии и в XIX веке, еще при жизни писателя, и в более позднее время. Систематизация этих изданий — важная задача немецких тургенеvedов. Заметным явлением в этом направлении стала обширная библиография произведений Тургенева и работ о нем на немецком языке, составленная Ф. Краузе (1968),⁹ а также библиография произведений русского писателя, изданных в XIX веке — с 1854 по 1900 год в Германии, собранная К. Дорнахером (1975).¹⁰ Наконец, последняя, вышедшая в 1977 году, библиография охватывает немецкие издания Тургенева с 1946 по 1976 год в ГДР.¹¹ После победы над фашизмом в демократической Германии особенно оживился интерес к России и ее писателям. В течение 30 лет послевоенного времени увидели свет 77 отдельных изданий произведений Тургенева, в том числе 12 изданий романа «Отцы и дети», а с 1968 года издательство Aufbau—Verlag предприняло выпуск нового, 10-томного собрания сочинений русского писателя.¹² В деле изучения и распространения творчества Тургенева немецкие слависты по сей день видят одну из своих важнейших задач. Привлекает их бережное отношение к текстам писателя. Произведения, изданные в послевоенные годы, как правило, заново переведены в связи с тем, что в старых изданиях было обнаружено много неточностей. Новая библиография (1977),

составленная в хронологическом порядке, послужит хорошим подспорьем для всех, интересующихся историей знакомства немецкого читателя с творчеством Тургенева. Единственным замечанием к составителям является следующее: некоторые из перечисленных библиографических единиц явно нуждаются в кратких аннотациях. Такие издания как «Первая любовь и другие новеллы» (1953, 1956, 1968, 1973), «Три встречи. Рассказы» (1971), «Стихотворения в прозе. Комедии» (1975) и т. п. включают кроме названных в заглавии и другие произведения, которые из-за отсутствия аннотации остаются неизвестными.

Заметным явлением в западном тургенеvedении стала монография известного исследователя творчества Тургенева П. Бранга «И. С. Тургенев. Жизнь и творчество»,¹³ вышедшая в Висбадене в 1977 году. В своем исследовании Бранг опирался на советские работы: академическое собрание сочинений и писем писателя (1960—1968), тургеневские сборники (I—V, 1964—1969), тома Литературного наследия (№ 73, кн. 1, 2, 1964; № 76, 1967), посвященные вопросам творчества Тургенева — ценность материалов и высокое качество научных комментариев которых особенно отмечены автором. Книга Бранга отличается четким и логичным построением. Дав краткий биографический очерк, автор обращается к творчеству писателя, выделяя такие разделы, как: «Романы», «Лирические новеллы», «Таинственные повести», «Сцены и комедии» и т. п. Отдельные главы посвящены публицистике и эпистолярному наследию. Монография Бранга является своеобразной маленькой энциклопедией о Тургеневе. Открыв оглавление, можно найти в нем подглавку о любом значительном произведении Тургенева или о какой-то стороне его творчества. Однако подобное построение книги делает неизбежными некоторые недостатки в самом рассмотрении предмета. Так, несмотря на стремление автора дать широкую картину творческого процесса, связи художественных замыслов писателя и т. п., каждая глава и подглавка остаются в значительной степени изолированными, направленными на исследование своей, более или менее узкой проблемы. От этого создается впечатление, что, например, интимные «лирические новеллы» противопоставлены романам с их углубленным социальным содержанием, а критика и публицистика писателя слабо связаны с его художественным творчеством, тем более что сравнительно небольшой объем работы позволил дать лишь беглый очерк основных проблем. Монография Бранга снабжена краткой

⁹ Krause F. Iwan Sergejewitsch Turgenjew. 1818—1883. Versuch einer Bibliographie der Werke von und über Turgenjew in deutscher Sprache. Kunst und Literatur, 1968, № 10, S. 1088—1109; № 11, S. 1196—1209.

¹⁰ Dornacher K. Bibliographie der deutschsprachigen Buchausgaben der Werke I. S. Turgenjew 1854—1900. — Wissenschaftliche Zeitschrift der Pädagogischen Hochschule «Karl Liebknecht» (Potsdam), 1975, № 19, H. 2, S. 285—292.

¹¹ Dornacher K. Gudrun Goes. Bibliographie der deutschsprachigen Buchausgaben der Werke I. S. Turgenjews in der DDR (1946—1976). — Wissenschaftliche Zeitschrift der Pädagogischen Hochschule «Erich Weinert» (Magdeburg), 1977, № 6, S. 615—623.

¹² Об этом издании см.: Данилевский Р. Ю. Немецкое собрание сочинений И. С. Тургенева. — Русская литература, 1977, № 1, с. 191—197.

¹³ Brang P. I. S. Turgenew. Sein Leben und sein Werk. Otto Harrassowitz. Wiesbaden, 1977, 248 S.

библиографией о Тургеневе, рассчитанной на широкого читателя (специалистам дается рекомендация обратиться к русским и советским библиографиям), а также алфавитным указателем имен и названий.

Несмотря на указанные просчеты, книга Бранга, безусловно, имеет большое значение для популяризации творчества русского писателя в ФРГ, способна привлечь к нему новых читателей.

Иной характер носит сборник статей и сообщений о Тургеневе, изданный в Мюнхене в 1977 году.¹⁴ Авторы работ, составивших эту книгу, обратились к частным, специальным вопросам творчества русского писателя; объектом исследования стали не только его романы, но и драматургия, а также стихотворения в прозе. Большая статья В. Кошмала посвящена «драматической композиции» «Нахлебника». Сближая комедию Тургенева с очерком быта, с повестью натуральной школы, Кошмаль ставит своей задачей выяснить, каким образом «эпическая фабула» оформляется в драматическое произведение. При рассмотрении сущности конфликта в «Нахлебнике» автор вводит понятие «диалектики прошлого и настоящего». В начале пьесы прошлое и настоящее не вступают в конфликт, внимание сосредоточено на настоящем. Однако возродившись в воспоминаниях нахлебника Кузовкина, прошлое воссоздает конфликтную ситуацию, последствия которой ощутимы и в настоящем. Возникший в прошлом конфликт становится современным, приобретает непреходящее социальное значение. Яркая типизация персонажей обращает внимание читателя или зрителя не столько на их индивидуальность, на внутреннее развитие их личности, сколько на ее функцию, на общественный слой, который она представляет. Кузовкину противостоят не конкретные личности, а весь крепостнический строй. Этот вывод, как удалось убедительно показать В. Кошмалу, можно сделать, исходя не только непосредственно из содержания произведения, но и из особенностей его построения: «драматической композиции», способа типизации и т. п.

Интересный исследовательский и документальный материал содержит работа Хр. Гасде, посвященная роли «снов» в стихотворениях в прозе и крупных прозаических произведениях Тургенева. К статье приложена первая научная публикация фельетона немецкого литератора Л. Пича «Сон», рассказывающего о его встрече с Тургеневым 6 августа 1878 года. Тогда русский писатель поведal немцу другому о своем «сне», впоследствии послужившем осно-

вой для стихотворения в прозе «Старуха». Фельетон был напечатан в газете «Schlesischen Zeitung» 15 августа 1878 года. Стихотворение в прозе появилось полгода спустя. Важно, что между рассказом Тургенева, который был тщательно записан Пичем, и литературным произведением существуют заметные отличия. Так, в рассказе менее детализировано описание старухи, менее удачно расположен эпизод, когда лирический герой замечает, что старуха только притворяется слепой. Сопоставление устного рассказа и литературного произведения позволяет детально проследить творческий процесс освоения Тургеневым художественного материала.

Много любопытных, хотя и спорных наблюдений содержит статья И.-Р. Дёринг, посвященная проблеме женской эмансипации в романе Тургенева «Накануне», в повести Слепцова «Трудное время» и чеховском «Рассказе неизвестного человека». В частности, исследовательница высказывает мнение, что «Рассказ неизвестного человека» можно рассматривать как литературную пародию на тургеневскую Елену,¹⁵ т. е. пародию, направленную против литературных шаблонов, «застывших политических и человеческих позиций».¹⁶ Действительно, литературные каноны Чехов воспринимал весьма критически. Однако его отношение к предшественникам, и к Тургеневу в частности, было сложнее, чем удалось показать автору статьи на примере одного чеховского рассказа.

Работа канадского исследователя Э. Хейера касается искусства портрета в творчестве Тургенева в связи с идеями И.-К. Лафатера, автора знаменитого в свое время сочинения «Физиогномические фрагменты для поощрения человеческих знаний и любви» (1775—1778). Как известно, Лафатер предпринял попытку установить связь между духовным обликом человека и его внешностью. Традиция выразительных портретных характеристик вошла как в европейские литературы, так и в русскую, нашла отражение и в творчестве Тургенева.

Книгу завершает сообщение ученого секретаря общества Т. Шторма в Хузуме К.-Э. Лааге о недавно найденной фотографии Шторма, посланной Тургеневу в одном из утерянных писем немецкого писателя. Это сообщение было напечатано также в сборнике «Тургенев и его современники» (Л., 1977).

Книга, вышедшая в Мюнхене, по сути дела представляет собой немецкий тургеневский сборник, содержащий много ценного для изучения творчества русского писателя.

Заслуживают внимания и две новые статьи боннского ученого П. Тиргева,

¹⁴ Beiträge und Skizzen zum Werk Turgenews. (Slavische Beiträge, B. 116). München, 1977. 144 S.

¹⁵ Ibid., S. 108.

¹⁶ Ibid., S. 107.

написанные к VIII Интернациональному конгрессу славистов в Загребе. Первая из них — «Роман и драма. (Теория и практика ранних романов Тургенева)»¹⁷ — вновь обращена к «драматической композиции» тургеневских произведений. Но если в уже рассмотренной статье Кошмала речь шла об «эпической фабуле», оформленной в драму, то Тирген, напротив, имеет в виду «ход драмы» в прозаических произведениях. Два исследователя подходят к одному и тому же вопросу с противоположных сторон. Это действительно свидетельствует о взаимопроникновении драматических и эпических элементов в тургеневском творчестве. Однако сближая раннюю прозу писателя по самому типу ее построения с драматургией, Тирген порой слишком прямолинейно выделяет в тексте части, представляющие собой «экспозицию», «становление интриги» (*Intrigenherstellung*), «катастрофу» и т. п. Вероятно, это не является специфической особенностью именно тургеневской прозы, но свойственно вообще произведениям, для которых характерна ярко выраженная сюжетная линия. Кроме того, подобное расчленение текста предстает в известной степени условным и часто недостаточно четким. Из самой работы Тиргена очевидно, что, например, художественный материал «Дворянского гнезда» порой с трудом поддается такому расчленению, в отличие от романа «Рудин», анализируя который автору удалось ясно проиллюстрировать свои положения. Интерес немецкого исследователя к творческому методу Тургенева нашел отражение и в его статье

об образном языке романа «Рудин»,¹⁸ где автор поставил своей задачей проникнуть во «внутреннюю архитектуру», символический смысл художественного текста. Тирген достаточно убедительно показал, как те или иные аллегорические мотивы, появившиеся, например, в разговоре персонажей, часто получают развитие в дальнейшем, варьируются и используются для характеристики и философской оценки главного героя. Автор предполагает, что символы в тексте романа, такие как, например, яблоня, сломавшаяся под тяжестью своих плодов, — «верная эмблема гения» — восходят к распространенным в средневековье «Книгам эмблем» — сборникам символических художественных образов. Предположение Тиргена тем более вероятно, что в библиотеке Тургенева действительно оказалась одна из таких книг — «*Symbolleta et Emblemata*», впервые напечатанная в Амстердаме в 1705 году и содержавшая свыше 800 эмблематических знаков. Существуют сведения, что писатель познакомился с ней еще в детские годы. Работа Тиргена значительно расширяет представления о художественной структуре романа «Рудин».

Рассмотренные работы немецких славистов о Тургеневе, появившиеся в 1976—1978 годах, касаясь самых разных вопросов его биографии и творчества, предлагают исследователям не только новые данные и сведения, но и интересные гипотезы, свидетельствующие о все более глубоком и тонком проникновении зарубежных литературоведов в художественный мир русского писателя.

¹⁷ Studien zu Literatur und Aufklärung in Osteuropa. Wilhelm Schmitz Verlag in Giessen, 1978, S. 337—356.

¹⁸ Slavische Studien zum VIII internationalen Slavistenkongress in Zagreb, 1978. Böhlau-Verlag Kön—Wien, 1978, S. 509—520.

А. И. Мазунин

СТАРИННАЯ РУССКАЯ ТРАДИЦИЯ В ПОЛЬШЕ *

Из тем, связанных со старообрядческой культурой вообще и литературой в частности, зарубежные русисты предпочитают, естественно, темы, касающиеся начального периода раскола и в особенности Аввакума. Польские исследователи в этом смысле не составляют исключения: достаточно указать на известный труд покойного проф.

В. Якубовского.¹ Рецензируемая работа, написанная проф. Эугениушем Ивановом, выходит за рамки этой традиции. Эта интереснейшая книга посвящена комплексному историко-культурному изучению русских старообрядцев в Польше, «части русского народа, которая не могла найти спокойной жизни на своей

* Jwaniec Eugeniusz. Z dziejów staroobrzędowców na ziemiach Polskich XVII—XX w. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1977.

¹ Żywot protopopa Awwakuma, przez niego samego nakreślony i wybór innych pism. Przełożył oraz wstępem i komentarzem opatrzył Wiktor Jakubowski. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk, 1972.

родине и была выпущена искать счастья на чужбине» (с. 119).

Как известно, жестокие гонения вынуждали «ревнителей древлего благочестия» бежать из центра России на глухие окраины государства, в пограничные области и за рубеж, в том числе в пределы Речи Посполитой. Здесь они селились на землях магнатов Ходкевичей, Чарторыйских, Любомирских. Насколько мощным был поток переселенцев, ясно из такой цифры: в Речи Посполитой в последней четверти XVIII века жило около ста тысяч старообрядцев (с. 69). Кстати говоря, эту цифру следует считать приблизительной, заниженной, так как старообрядцы всегда уклонялись от всякого рода учета, метрических записей, паспортизации и т. п.

Как явствует из книги Э. Иванца, жизнь старообрядцев, бежавших за рубеж, вовсе не была похожа на идиллию. Католическое и униатское духовенство не прекращало попыток их ассимилировать. На территории, отошедшей после разделов Польши к Пруссии, староверов старались онемечить. Вне дома им запрещалось пользоваться родным языком, их детей заставляли ходить в немецкие школы. Несмотря на все притеснения, старообрядцы не утратили ни языка, ни чувства родины. В последнюю войну они вместе с поляками мужественно сражались в партизанских отрядах, в рядах Войска Польского, в Советской Армии; многие из них отдали жизнь «за нашу и вашу свободу».

Капитальная монография Э. Иванца — итог многолетнего труда в архивах Польши, Советского Союза, ГДР, итог многократных обследований старообрядческих поселений, в ходе которых автору монографии приходилось выступать одновременно в качестве историка, литературоведа, фольклориста, этнографа. Дав в первой и второй главе сжатый, но квалифицированный и глубокий анализ обстоятельств раскола в русском православии в XVII веке, описав формирование основных старообрядческих согласий и толков,² Э. Иванец в дальнейшем сосредоточился на истории и культуре поселенцев-староверов на землях Речи Посполитой с XVIII века до наших дней.

Многие разделы книги Э. Иванца представляют несомненный интерес для историков русской литературы и рус-

ской общественной мысли. С напряженным вниманием читаются страницы, посвященные старообрядческому монастырю на Ветке, который в 1772 году в течение 15 недель принимал у себя будущего вождя крестьянской войны Емельяна Пугачева (с. 59). Любопытны материалы, указывающие на тесные связи старообрядцев с польскими повстанцами. Новые факты содержатся в разделе об издательской деятельности К. Е. Чайкова (Голубева), которую высоко ценили Герцен, Огарев, Достоевский (с. 124). Привлекают внимание данные о связях и переписке староверов с лондонскими «агитаторами».

Первостепенное значение имеют главы шестая и седьмая монографии, в которых идет речь об элементах традиционной культуры старообрядцев. В иноязычном и иноверческом окружении старообрядцы вплоть до последнего времени сохраняли черты допетровской традиции в письменной и устной культуре, в языке, в быту и одежде. Все это скрупулезно описано польским исследователем. Данный материал представляет особую ценность еще и потому, что в самой России многое из старинной традиции старообрядцами давно утрачено.

В заключение следует упомянуть о мелких неточностях, не влияющих на общий весьма высокий уровень книги. Говоря о противниках реформ патриарха Никона при царском дворе, группировавшихся вокруг царицы Марии Ильиничны Милославской, автор, по нашему мнению, преувеличивает роль дворцового царицы «старого Соковнина», ставя его рядом с Хованскими и Милославскими (с. 31). Источниками этот тезис Э. Иванца не подтверждается. Единственное, на что в данном случае мог опереться автор, — это судьба детей окольничего Прокопия Соковнина (умер в 1662 году), которые действительно были противниками церковной реформы, а затем петровских преобразований. Его дочери — знаменитая боярыня Федосья Морозова и княгиня Евдокия Урусова — в конце 1675 года за стойкую приверженность «старой вере» были уморены голодной смертью в боровской земляной тюрьме. Окольничий Алексей Проккопьевич Соковнин за участие в заговоре против Петра I был казнен вместе с полковником Иваном Цыклером 4 марта 1697 года; боярин Федор Проккопьевич Соковнин 20 марта 1692 года был отправлен в ссылку, где и умер в 1697 году. Все это, однако, еще не дает оснований для рассуждений о Прокопии Соковнине, который умер до формального раскола церкви.

Известные нам исторические документы не позволяют считать инокиню Иустину «придворной монахиней», как это делает Э. Иванец (с. 31, 287). Об Иустине упоминает протопоп Аввакум: в послании, адресованном, по на-

² Этот сложный, запутанный вопрос освещен Э. Иванцом с большим знанием дела. В данном случае сказались не только эрудиция автора (о ней свидетельствует библиография на с. 249—270, где указано 456 печатных источников на разных языках), но и то, что он постоянно консультировался с такими знатоками староверия, как И. Н. Заволоко, М. И. Чуванов, И. Красовский, П. Леонов и др. (ср. с. 20).

шему мнению, в боровской острог,³ он шлет «мир и благословение Иустине-старнице».⁴ О ней говорится и в пространной редакции Повести о боярыне Морозовой. Доставленная в боровский острог боярыня «вниде... в темницу... и обрете в ней седящую инокиню, Иустину именем, заточену тоя же ради веры» (вариант: «вины»)⁵. Автор По-

³ См.: Мазунин А. И. О датировке двух сочинений протопопа Аввакума. — В кн.: Культурное наследие Древней Руси. М., 1976, с. 405—408.

⁴ Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения. М., 1960, с. 215.

⁵ Материалы для истории раскола за первое время его существования, изда-

вести о Морозовой, постоянно подчеркивающий высокое общественное положение боярыни и ее сестры, не забывший отметить, что другая его героиня, Акилина, — «боярская дщерь», в то же время никак не определил социальную принадлежность Иустины. Нет сомнения, что он не преминул бы это сделать, если бы Иустина действительно была близка ко двору.

Книга проф. Эугениуша Иванца может оказать существенную помощь советским специалистам в изучении старообрядчества, его книжной культуры, его репертуара чтения. В связи с этим весьма желателен перевод этой книги на русский язык.

ваемые... под ред. Н. Субботина, т. VIII. М., 1887, с. 190.

Вл. А. Ковалев

Д. Н. МАМИН-СИБИРЯК В СОВЕТСКОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ (60—70-е ГОДЫ)

Наследие Д. Н. Мамин-Сибиряка, крупного и яркого художника, привлекает все большее внимание советских читателей и литературоведов. Выходят новые издания его произведений, его имя включается в историко-литературные труды.

Основные черты романного жанра писателя и его динамика раскрываются в «Истории русского романа». Писатель рассматривается здесь в общем процессе развития русской литературы, столь много сделавшей для совершенствования этого жанра, посвященного широким процессам социальной жизни.¹ В коллективной монографии Института мировой литературы «Русская литература конца XIX—начала XX века. Десятилетние годы» особенности художественного метода Мамин-Сибиряка в связи с характером развития реализма и натурализма интересно, хотя и не во всем бесспорно, проанализированы Е. Б. Тагером.² Его размышления позволяют многое понять в построении сюжетов своеобразных романов писателя-уральца как романов социальных. Так же как и В. Н. Баскаков в «Истории русского романа», Е. Б. Тагер анализирует точки соприкосновения метода Мамин-Сибиряка с натурализмом Золя. Убедительно и естественно вписывается творчество

Мамин-Сибиряка в процессы «переходного периода», освещенного в статьях В. И. Каминского.³ Как и другие писатели-реалисты, Мамин-Сибиряк рассматривается здесь в свете тех сдвигов, которые происходят в русском художественном сознании 80-х—начала 90-х годов. Редактор коллективной монографии «Развитие реализма в русской литературе» У. Р. Фохт в статье, открывающей третий том этого труда, говорит о Мамине-Сибиряке как крупном писателе.⁴ Правда, дальнейшего развития тезиса в главах, написанных другими авторами, не оказалось, и этому несомненно интереснейшему писателю социального направления в типологии реализма места не нашлось. Однако названное обстоятельство не отменяет общего положения: Мамин-Сибиряк все шире входит в сознание историков литературы как интересное и значительное явление.

Плодотворные попытки установить место писателя в литературном про-

¹ История русского романа, в 2-х т., т. 2. М.—Л., 1964, с. 476—489.

² Русская литература конца XIX—начала XX века. Десятилетние годы. М., 1968, с. 178—181.

³ Каминский В. И. 1) Герой и героическое в литературе «переходного времени». — Русская литература, 1971, № 1, с. 3—22; 2) К вопросу о гносеологии реализма и некоторых нереалистических методов в русской литературе. — Там же, 1974, № 1, с. 28—45; 3) Романтическое течение в русской литературе «переходного времени». — В кн.: Русский романтизм. Л., 1978, с. 207—224.

⁴ Развитие реализма в русской литературе, т. 3. М., 1974, с. 5—10.

пессе, характерные для обобщающих работ, подкрепляются углубленным анализом творчества, изучением его жизни в специальных статьях и монографиях, увеличивается количество публикаций. И. А. Дергачев опубликовал ряд его очерков и рассказов, затерянных на страницах газет и журналов.⁵ Л. Н. Назарова напечатала текст незавершенной рецензии Д. Н. Мамина-Сибиряка на рассказ И. С. Тургенева «Отчаянный».⁶ В критическом опыте писателя отчетливо вырисовываются его политические позиции, оценка им революционного подвига и представления об отношениях литературы к жизни. Большой интерес представляет публикация страниц из записных книжек Мамина-Сибиряка, посвященных фольклору.⁷ Эти книжки не были доступны Е. А. Боголюбову и А. И. Груздеву, которые ввели в научный оборот большое количество архивных материалов. Сейчас напечатаны автобиография писателя, посланная им известному чешскому литературоведу и переводчику Августину Врзалу (А.-Г. Стину),⁸ письма к М. К. Кетову, содержащие ряд его литературных суждений,⁹ письма к редактору журнала «Артист», свидетельствующие о сотрудничестве автора в этом издании и раскрывающие его замыслы в области драматургии,¹⁰ в 1962 году в Свердловске

⁵ Дергачев И. А. Неопубликованная повесть Д. Н. Мамина-Сибиряка «Мертвая вода». — В кн.: Русская литература 1870—1890-х годов, сб. 3. Свердловск, 1970, с. 122—123 (Учен. зап. Уральск. ун-та) (далее: РЛ). В журнале «Урал» в сопровождении вступительных заметок Дергачевым опубликованы очерки Мамина-Сибиряка «С Урала» (1967, № 8, 10); рассказы «Варваринский скит» (1970, № 12); «Дэзи», «Лесоворы» (1971, № 7); эскиз «Белый волк» (1972, № 6).

⁶ Назарова Л. Н. Тургенев и Д. Н. Мамин-Сибиряк. — В кн.: Тургеневский сборник. Материалы к Полному собранию сочинений и писем И. С. Тургенева, т. IV. Л., 1968, с. 212—223.

⁷ Удинцев Б. Д. Фольклор в записных книжках Д. Н. Мамина-Сибиряка. Свердловск, 1966, 82 с.; Китайник М. Г., Павлова И. В. Фольклор в записных книжках Д. Н. Мамина-Сибиряка. — Учен. зап. Московск. пед. ин-та им. В. И. Ленина, 1970, № 405, с. 350—363.

⁸ Неизвестные автобиографии русских писателей в чехословацком архиве. (Вступительная статья и публикация Л. Кишкина). — Вопросы литературы, 1976, № 4, с. 196—208.

⁹ Письма Д. Н. Мамина-Сибиряка М. К. Кетову (1885 г.). (Публикация и примечания И. И. Степановой). — РЛ, сб. 8, 1975, с. 128—134.

¹⁰ Удалов В. Л. Новое о Мамине-Сибиряке — драматурге. (Письма пи-

вышел в свет том воспоминаний о писателе.

В последние годы опубликованы статьи, проливающие свет на отдельные стороны жизни писателя,¹¹ на его связь с редакциями журналов и газет.¹² Следует выделить ряд статей, вновь поднимающих вопрос об отношении Мамина-Сибиряка к народничеству. Касаясь этой проблемы, Л. П. Якимова исходит из положения Н. В. Здобнова о том, что писатель отношения к народничеству не имел.¹³ Построения Здобнова основывались, в частности, на высказываниях самих деятелей народнического движения. Тем не менее подчинение научного анализа давно сформулированному тезису далеко не всегда себя оправдывает. Так случилось и с концепцией об отношении Мамина-Сибиряка к народничеству. В статьях И. А. Дергачева вопрос переведен на почву документов и фактов, здесь изучены личные связи и отношения писателя с народниками 70-х и 90-х годов,¹⁴ введены новые документы об уча-

стателя в редакцию журнала «Артист»). — Русская литература, 1968, № 1, с. 170—176.

¹¹ Коровин А. Ф. К родословию Д. Н. Мамина-Сибиряка. — В кн.: Первые уральские бирюковские чтения. Челябинск, 1974, с. 74—82; Дергачев И. А. 1) К родословию Д. Н. Мамина-Сибиряка. — РЛ, сб. 7, 1974, с. 133—138; 2) Д. Н. Мамин-Сибиряк в «Обществе репортеров». — В кн.: Свердловский литературный музей им. Д. Н. Мамина-Сибиряка. Доклады 1964 года. Свердловск, 1965, с. 52—72.

¹² Тимохина Н. В. Д. Н. Мамин-Сибиряк в «Русском богатстве». — Филологические науки, 1963, № 2, с. 90—103; Долженко С. А. Д. Н. Мамин-Сибиряк — корреспондент Екатеринбургской выставки 1887 г. — Учен. зап. Новгородск. пед. ин-та, 1963, т. IX, с. 135—143; Дергачев И. А. 1) К истории журнала «Эпоха» (1888 г.). — В кн.: Вопросы журналистики. Свердловск, 1968, с. 157—164; 2) Д. Н. Мамин-Сибиряк и народничество 90-х годов. (Писатель в журнале «Новое слово»). — РЛ, сб. 2, 1969, с. 39—83; Есин Б. И., Мильдина И. В. К характеристике журнала «Дело». Письма К. Ф. Бажина Д. Н. Мамину-Сибиряку. — В кн.: Из истории русской журналистики конца XIX—начала XX в. М., 1973, с. 238—242.

¹³ Якимова Л. П. Творчество Д. Н. Мамина-Сибиряка и народничество 90-х годов. — Изв. Сиб. отд. АН СССР, 1969, № 1. Сер. обществ. наук, вып. 1, с. 94—101.

¹⁴ Дергачев И. А. 1) Д. Н. Мамин-Сибиряк и народничество семидесятых годов. — РЛ, сб. 1, 1966, с. 78—104; 2) Д. Н. Мамин-Сибиряк и народничество 90-х годов; Курочкин Ю. М. «Как своего человека...» — Урал, 1977,

стии его в общественном движении эпохи.¹⁵

Значительно расширилось изучение художественной прозы Д. Н. Мамина-Сибиряка в соотношении с творчеством его предшественников и современников. Его произведения сопоставляются с наследием Гоголя, Л. Толстого, Тургенева, Чехова, Станюковича, Г. Успенского.¹⁶

Ленинские оценки творчества Мамина-Сибиряка, как и некролог «Правды», продолжают закономерно интересовать литературоведов, хотя они и широко известны. Некоторые новые стороны вопроса освещены в работе А. И. Жуковой.¹⁷

№ 10, с. 165—170. (В последней статье введены документы о связях Мамина-Сибиряка с А. А. Ольхиным).

¹⁵ Дергачев И. А. Горький и Мамин-Сибиряк в общественном движении 1900 года. — В кн.: Горьковские чтения Уральского университета. Свердловск, 1968, с. 23—24.

¹⁶ Кусков В. Традиции Н. В. Гоголя в исторической повести Д. Н. Мамина-Сибиряка «Охотины брови». — В кн.: Свердловский литературный музей им. Мамина-Сибиряка. Доклады 1964 года, с. 38—51; Гайнцева Э. Г. Лев Толстой и Д. Н. Мамин-Сибиряк. — Учен. зап. Псковск. пед. ин-та, Великолукского пед. ин-та, 1967, вып. 30, с. 37—44; Ковалев В. А. Лев Толстой и Мамин-Сибиряк. — Толстовский сборник, № 3. Доклады и сообщения V и VI толстовских чтений. Тула, 1967, с. 128—141; Пруцков Н. И. 1) Л. Толстой и Мамин-Сибиряк. («Хозяин и работник» — «Исповедь»). — РЛ, сб. 6, 1974, с. 115—127; 2) Историко-сравнительный анализ произведений художественной литературы. Л., 1974, с. 163—174; Назарова Л. Н. Указ. соч.; Дергачев И. А.

1) Мамин-Сибиряк — критик Тургенева. — Урал, 1968, № 12, с. 138—141; 2) Глеб Успенский и Мамин-Сибиряк. (К вопросу о соотношении реализма). — РЛ, сб. 8, 1975, с. 24—42; 3) Жанр легенды в творчестве Д. Н. Мамина-Сибиряка и пути развития русской литературы в девяносто годы. — РЛ, сб. 5, 1973, с. 99—123; Шпаковская Е. и Банных О. Д. Н. Мамин-Сибиряк и А. П. Чехов. — Свердловский литературный музей им. Д. Н. Мамина-Сибиряка. Доклады 1964 года, с. 3—37; Евстафьева Е. Н. К. М. Станюкович и Д. Н. Мамин-Сибиряк в оценке А. М. Горького. (Из истории русского реалистического романа конца XIX—начала XX века). — В кн.: Русская литература XX века. (Доктябрьский период). Калуга, 1968, с. 67—79.

¹⁷ Жукова А. И. Ленин и ленинская «Правда» о Д. Н. Мамине-Сибиряке. — Учен. зап. Пермск. пед. ин-та, т. 49, 1968, с. 159—167; ср. также: Пудваль А. Р. Некролог подписал Фич. — Урал, 1977, № 10, с. 161—164.

Необходимо отметить научные труды, в которых дается характеристика своеобразия его реализма.¹⁸ А. И. Плотникова рассматривает этот реализм как прямое продолжение в 80-е годы традиций революционно-демократических писателей. И. А. Дергачев характеризует реализм Мамина-Сибиряка более широко: он сопоставляет искусство уральского писателя с искусством таких писателей, как Золя, Достоевский, Писемский, Тургенев, Салтыков-Щедрин и др. Исследователь освещает характерный для него конфликт между частными отношениями действующих лиц, где, казалось бы, все зависит от их решений, и миром общих закономерностей, общих связей, который не позволяет принимать эти решения, не считаясь с ним. Дергачев прослеживает, как изменяется реализм Мамина-Сибиряка в различных формах его романов, каково соотношение в них романного и реального времени, какова специфика эпичности реализма писателя и т. д. Романное творчество Мамина-Сибиряка постоянно привлекает внимание исследователей, работы которых объединены общей мыслью о своеобразии реализма писателя, о значительности его вклада в развитие этого жанра.¹⁹ Интересно анализируются поэтика романов горнозаводского цикла в работах Л. П. Галинине,²⁰ своеобразии

¹⁸ Плотникова А. И. 1) Особенности реализма романов Мамина-Сибиряка 90-х годов. — Науч. конф., посвящ. 50-летию АН УССР. Материалы. Донецк, 1970, с. 107—111; 2) О некоторых жанровых особенностях романов Д. Н. Мамина-Сибиряка. — В кн.: Литературные направления и стили. М., 1976, с. 265—275; Дергачев И. А. 1) Своеобразие реализма Мамина-Сибиряка в 80-е годы. — В кн.: Метод и мастерство, вып. 1. Вологда, 1970, с. 249—267; 2) Д. Н. Мамин-Сибиряк в истории русского романа. — РЛ, сб. 6, 1974, с. 59—83; 3) Д. Н. Мамин-Сибиряк в литературном процессе 1870—1880 годов. «Новые люди» в творчестве писателя. — РЛ, сб. 4, 1974, с. 24—51; Кандеева А. Г. К творческой истории романа Д. Н. Мамина-Сибиряка «Бурный поток». — В кн.: Русская и зарубежная литература. Тр. Зонального объединения литературоведов Зап. Сибири. Омск, 1965, с. 70—77.

¹⁹ Дергачев И. А. 1) Мамин-Сибиряк в истории русского романа. — РЛ, сб. 6, 1974, с. 59—83; 2) Д. Н. Мамин-Сибиряк в литературном процессе 1870—1880 годов; Плотникова А. И. О некоторых жанровых особенностях романов Д. Н. Мамина-Сибиряка.

²⁰ Галинине Л. П. 1) Романы Д. Н. Мамина-Сибиряка 1880-х годов. (Заводской цикл). Автореф. дис. Л., 1973, 19 с.; 2) Особенности композиции романа Д. Н. Мамина-Сибиряка «Приваловские миллионы». — Науч. тр. вузов Лит. ССР. Литература, т. X. Вильнюс,

юмора в романе «Черты из жизни Пепко» в статье Г. В. Аникина²¹ и роль «маскарадности», «игры» в художественной концепции «Горного гнезда» в исследовании Ю. Д. Нестерова.²² Обращаясь к роману «Черты из жизни Пепко», Л. П. Якимова выясняет эстетические позиции писателя, освещает его связь с традициями революционно-демократической эстетики.²³ Ее же статья о цикле романов из жизни интеллигенции продолжает исследование проблемы интеллигенции в произведениях Д. Н. Мамина-Сибиряка, опираясь на предшествующие работы, в том числе на материал комментариев Е. А. Боголюбова к этим произведениям.²⁴ Представление об отсутствии прямой связи позднего творчества писателя с его ранними опытами, такими, как юношеский роман «В водовороте страстей», разрушает А. И. Груздев, обнаруживший, что сюжет пьесы Мамина-Сибиряка «Золото-промышленники» (1887) заимствован именно из этого незрелого произведения.²⁵

Далеко не столь обстоятельно и удачно исследованы рассказы и очерки Д. Н. Мамина-Сибиряка. Быт и нравы крестьян и рабочих Урала, природа этого края — вот что заинтересовало исследователей.²⁶ Иногда изучаются отдельные рассказы: Е. И. Костик опубликовала и прокомментировала рассказ «Догорели

1967, с. 81—97. 3) Сюжет романа Д. Н. Мамина-Сибиряка «Горное гнездо». — Там же, т. II, 1969, с. 69—88.

²¹ Аникин Г. В. Юмор в романе Д. Н. Мамина-Сибиряка «Черты из жизни Пепко». — РЛ, сб. 4, 1971, с. 73—86.

²² Нестеров Ю. Д. «Комедия комедий». Об особенности раскрытия сатирической темы в романе Д. Н. Мамина-Сибиряка «Горное гнездо». — РЛ, сб. 6, 1974, с. 96—102.

²³ Якимова Л. П. Роман «Черты из жизни Пепко» — программное произведение Д. Н. Мамина-Сибиряка. — Изв. Сиб. отд. АН СССР, 1967, № 6. Сер. обществ. наук, вып. 2, с. 119—125.

²⁴ Якимова Л. П. Тема интеллигенции в романах Д. Н. Мамина-Сибиряка 90-х годов. — Учен. зап. Горно-Алтайск. пед. ин-та, 1957, вып. 2, с. 118—137.

²⁵ Груздев А. И. Ранний роман Д. Н. Мамина-Сибиряка. — В кн.: Из истории русской литературы. Л., 1969, с. 101—108 (Учен. зап. Ленингр. пед. ин-та им. Герцена, т. 245).

²⁶ Замошкин Н. Слутники нашей жизни. М., 1964, с. 323—340; Осадчая В. И. Рабочие в очерках Д. Н. Мамина-Сибиряка о золоте (1881—1884). — Учен. зап. Ленингр. пед. ин-та им. А. И. Герцена, 1966, т. 308, с. 109—127; Семакова М. Г. Рассказы и очерки Мамина-Сибиряка о природе. — Учен. зап. Орловск. пед. ин-та, 1964, т. 23, кафедра литературы, вып. 4, с. 255—273.

огни», рассказу «Волчий паспорт» и царской цензуре посвящена статья Э. Г. Гайнцева.²⁷ Однако вывод последней статьи несостоятелен: цензура не запретила рассказ «Волчий паспорт». Это произведение без всяких изменений впоследствии было напечатано. Цензор лишь решил, что для детского чтения рассказ не подходит. Очерку «Бойцы», одному из лучших в творчестве Мамина-Сибиряка, посвятил книжечку А. И. Груздев, исследуя связи очерка с предшествующими произведениями писателя, его жанр, проблематику, характеры, поэтику.²⁸ Заслуживают также внимания статьи Э. Г. Гайнцева, в которых анализируется жанр очерка в творчестве писателя 80-х годов и проблема народного характера в цикле «Уральские рассказы».²⁹ Круг идей и проблем, характерных для Мамина-Сибиряка в жанре рассказов 90—900-х годов, хотя и бегло, намечен в работе Е. Н. Евстафьевой.³⁰ Плодотворное исследование выполнили Н. И. Пруцков, проведший сопоставительный анализ рассказа «Исповедь» с рассказом Льва Толстого «Хозяин и работник».³¹

Особо следует отметить, что успешно разрабатываются вопросы фольклоризма писателя. Не ограничиваясь, как это было прежде, регистрацией фольклорных элементов, исследователи стремятся выявить их роль в сюжете, в создании образа, в том числе образа автора, в поэтике.³²

²⁷ Костик Е. И. Неопубликованный рассказ Д. Н. Мамина-Сибиряка «Догорели огни». — В кн.: Сборник студенческих работ филол. ф-та (Уральский ин-т им. А. М. Горького), вып. 1, Свердловск, 1968, с. 96—108; Гайнцева Э. Г. Рассказ Д. Н. Мамина-Сибиряка «Волчий паспорт» и царская цензура. (По материалам архива). — Учен. зап. Велюлюкск. пед. ин-та, 1964, вып. 24, с. 89—98.

²⁸ Груздев А. И. На пути к реализму. (Раннее творчество Д. Н. Мамина-Сибиряка). Свердловск, 1963.

²⁹ Гайнцева Э. Г. 1) Жанр очерка в творчестве Д. Н. Мамина-Сибиряка начала 80-х годов. — Учен. зап. Велюлюкск. пед. ин-та, 1964, вып. 24, с. 39—55; 2) Проблема народного характера в творчестве Д. Н. Мамина-Сибиряка 80-х годов. — Там же, вып. 25.

³⁰ Евстафьева Е. Н. Об идеоподтематической проблематике рассказов Д. Н. Мамина-Сибиряка. — В кн.: Русская литература XX века. (Дюктябрьский период), сб. 2. Калуга, 1970, с. 71—82.

³¹ Пруцков Н. И. 1) Толстой и Мамин-Сибиряк, с. 115—127; 2) Историко-сравнительный анализ произведений художественной литературы, с. 163—164.

³² Дергачев И. А. 1) Фольклорная основа ранних рассказов Д. Н. Мамина-Сибиряка. — РЛ, сб. 3, 1970, с. 91—121; 2) Фольклор в художественной системе Мамина-Сибиряка. — В кн.: Фольклор и

Публицистика писателя, обычно при-
влекаемая попутно при анализе его ху-
дожественного творчества, исследуется
О. К. Лагуновой в статье «Исторические
экскурсы в публицистике Д. Н. Мамина-
Сибиряка».³³ Жанр мемуара, характер-
ного для писателя, изучила Н. Н. Сте-
панова.³⁴

Расширились наши представления
о драматургии Мамина-Сибиряка, чему
в значительной степени способствовали
работы В. Л. Удалова.³⁵ Им был введен
в научный оборот и осмыслен большой
фактический материал. Он использовал
рукописные материалы из ГБЛ, ЦГАЛИ,
ГТМ им. А. А. Бахрушина, ЦГИА, Ле-
нинградской театральной библиотеки
им. А. В. Луначарского, архива Сверд-
ловской области, Свердловского Гослит-
музея им. Д. Н. Мамина-Сибиряка, лич-
ного архива Б. Д. Удинцева — племян-
ника писателя. Среди наиболее
важных — отвечающий последней воле
автора текст пьесы «На золотом дне» —
окончательная редакция общеизвестных
«Золотопромышленников» (ЛТБ им. Лу-
начарского, № 33021), последняя по вре-
мени значительная часть текста пьесы
«Маленькая правда» (ЦГАЛИ, ф. 316,
оп. 1, ед. хр. 40), 33 письма Мамина-
Сибиряка к редактору-издателю журнала
«Артист» Ф. А. Куманину.

Осмысление названных архивных и
печатных материалов привело исследо-
вателя к выводу, что увлечение театром
и драматургией не было у Мамина-Си-
биряка случайным и кратковременным,
тем более дилетантством, как утвержда-
лось ранее. Страстную любовь к искус-
ству Мамин-Сибиряк пронес через всю
жизнь. В 70-е годы сформировались

литература. Свердловск, 1976, с. 22—33;
Михнюкевич В. А. Истоки жанра
литературного сказа. (Уральские пре-
дания в произведениях Д. Н. Мамина-
Сибиряка). — В кн.: Проблемы изучения
устного народного творчества, вып. 2.
М., 1976, с. 127—140; Китайник М. Г.
и Павлова Н. В. Указ. соч., с. 350—
363. Большой материал содержится также
в книге «Фольклор на родине Д. Н. Ма-
мина-Сибиряка» (Свердловск, 1967).

³³ РЛ, сб. 8, 1975, с. 112—127.

³⁴ РЛ, сб. 6, 1972, с. 128—139.

³⁵ См. его работы: Удалов В. Л.

1) Название новое «На золотом дне». —
Лит. Россия, 1968, 21 июня, № 25;
2) Д. Н. Мамин-Сибиряк о театре
и драме. — РЛ, сб. 3, 1970, с. 134—154;
3) Знаете ли вы «На золотом дне»
Д. Н. Мамина-Сибиряка? — Урал, 1971,
№ 5, с. 134—139; 4) Сюжет и конфликт
комедии Д. Н. Мамина-Сибиряка «На зо-
лотом дне». — РЛ, сб. 4, 1971, с. 87—109;
5) Принципы драматургии Д. Н. Ма-
мина-Сибиряка. — РЛ, сб. 6, 1974, с. 84—
95; 6) Драматургия Д. Н. Мамина-Сиби-
ряка. К вопросу о формах конфликта
в литературе. — Вопросы русской лите-
ратуры, вып. 1. [Львов], 1977, с. 60—68.

передовые демократические воззрения
Мамина на театр и театральную эсте-
тику. Драматургия Мамина-Сибиряка со-
держит, по верному суждению иссле-
дователя, глубокое раскрытие крупней-
ших социальных вопросов центральных
для 80-х годов.

Исследованию языка Мамина-Сибиряка
посвящен ряд работ, в которых освеща-
ются различные аспекты стиля писателя,
в частности использование им образо-
выразительных средств, средств фольк-
лора³⁶ и др. Особое место среди них
занимает «Частотный словарь романа
Д. Н. Мамина-Сибиряка „Приваловские
миллионы“», составленный М. А. Ген-
кель и вышедший в Перми в 1974 году.
Это полный (охватывающий все слова
текста) словарь одного литературного
произведения, включающий 11283 лек-
семы. К основному его корпусу прило-
жены списки иноязычных слов, пред-
ставленных латинским алфавитом, соб-
ственных (в том числе и географиче-
ских) названий, цитат из литературных
произведений, крылатых слов, пословиц
и поговорок. Сам словарь состоит из
перечня слов в алфавитном порядке
(с указанием страниц, на которых они
помещаются) и перечня тех же слов,
расположенных по убывающей частоте
употребления.³⁷ Материалы словаря по-
зволяют судить о характере лексики,
использованной в романе; рассмотрение
так называемых редких слов, находя-
щихся за пределами первой сотни (пер-
вых сотен) наиболее частотных слов,
дает представление об отборе лексики
при создании романа, о словах, сопро-
вождающих как лейтмотив определен-
ные ситуации и т. п. Словарь свиде-
тельствует также о стилистическом ха-
рактере отбираемой автором лексики,
например о публицистичности, свой-
ственной произведениям Мамина-Сиби-
ряка (о насыщенности их текста пуб-
лицистической лексикой, экономическими
терминами и т. д.). Он может быть
использован для дальнейшего углублен-
ного изучения языка и стиля романа
«Приваловские миллионы» и для атри-
буции текстов писателя.

³⁶ Алтыбаев А. А. 1) Трансформа-
ция устойчивых словесных комплексов
в произведениях Д. Н. Мамина-Сиби-
ряка. — Тр. Самаркандск. ун-та, 1975,
вып. 288, с. 325—332; 2) К изучению
диалектной и фольклорной фразеологии
в произведениях Д. Н. Мамина-Сиби-
ряка. — Там же, вып. 165, с. 279—288.

³⁷ Следует заметить, что ранее был
издан только один словарь языка пи-
сателя с частотными показателями —
«Словарь языка Пушкина». В нем, в от-
личие от рассматриваемого, частота при
слове характеризует художественные
тексты Пушкина в целом, не дифферен-
цируя употребление слов применительно
к отдельным произведениям.

Наряду с научными трудами и книгами, посвященными тем или иным проблемам наследия Д. Н. Мамина-Сибиряка, жанрам его произведений, вышли в свет монографии, где дана общая характеристика его жизни и творчества. К. В. Боголюбов и Б. Д. Удинцев написали брошюру, где освещаются биография и содержание основных произведений Мамина-Сибиряка.³⁸ Она носит научно-популярный характер, как и книга В. А. Старикова,³⁹ в которой убедительно охарактеризован процесс формирования личности писателя, его демократических позиций и творческого сознания. Книга охватывает тридцатилетний период жизни Мамина-Сибиряка — с даты его рождения по 1884 год. По своему жанру она относится к документальной повести.

Несомненно, новым шагом в изучении наследия Д. Н. Мамина-Сибиряка является монография И. А. Дергачева, представляющая собой своеобразный синтез проблем творчества писателя.⁴⁰ И. А. Дергачев давно разрабатывает эту тему. Его монография построена на обобщении приведенных в систему собственных наблюдений, размышлений и выводов с тщательным учетом того, что было сделано ранее другими исследователями.

В книге много свежих материалов, поновому освещающих личность и творчество писателя. Здесь и забытые, не перепечатавшиеся статьи, очерки и рассказы, затерянные на страницах газет «Новости», «Русские ведомости», «Русская жизнь», «Волжский вестник» и др., напечатанные под псевдонимами, раскрытыми впервые, большие публицистические выступления в журналах «Северный вестник», «Новое слово». Привлечено также большое количество новых архивных документов.

Творческий путь писателя рассмотрен здесь на всем его протяжении. Это первый критико-биографический очерк за последние двадцать лет с момента выхода книги А. И. Груздева «Д. Н. Мамин-Сибиряк». Автор отмечает цельность этого пути и необыкновенную подвижность реализма писателя, стремление его к отысканию новых способов понимания и освещения действительности. Мамин-Сибиряк при этом прочно вписан в литературный процесс, его творчество постоянно соотносится с творчеством его предшественников и современников. Из русских писателей привлечены Гоголь, Тургенев, Помяловский, Некрасов,

Салтыков-Щедрин, Лев Толстой, Г. Успенский, Короленко, Чехов, из западных — Золя, Брет Гарт, Гаушман, Андерсен и др. Такие сопоставления нужны автору не для того, чтобы установить заимствования или просто отметить влияния, испытанные Маминим-Сибиряком, а для того, чтобы посредством сопоставлений и противопоставлений проникнуть глубже в природу его творчества, установить черты родства с другими писателями и черты своеобразия, объясняемого индивидуальностью художника.

В основе понимания идейно-художественной позиции писателя Дергачевым лежит мысль В. И. Ленина, что в произведениях Мамина-Сибиряка «рельефно выступает особый быт Урала».⁴¹ Убедительно показана широта самого понятия «быт», как он отражается писателем, и его определяющее влияние на основы писательского видения и понимания действительности.

В центре внимания закономерно стоит вопрос об особенностях реализма Мамина-Сибиряка. Его специфика в книге И. А. Дергачева объясняется процессом демократизации литературы, стремлением сделать читателя активным участником в анализе жизни. В своих очерках и рассказах писатель «не столько разговаривал о жизни, — говорится в книге, — сколько учил читателя „разговаривать с жизнью“, разбираться в ее сложностях, опираясь во многом на принципы народной трудовой морали и эстетики» (с. 68). Обращено также внимание на изменения в принципах типизации, стремление вскрывать как основу типического внутренний закон существования явления, хотя бы и единичного. В книге замечена связь некоторых новых принципов реализма Мамина-Сибиряка с «народным реализмом» Решетникова. Типологические связи выразились прежде всего в одинаковом понимании и изображении труда, затем в оценках фольклора как фонда общезначимых ценностей, к которым обращаются персонажи этих писателей в поисках объединяющих начал.

Представляется удачным объяснение особенностей пейзажа у Мамина-Сибиряка, его функции в расширении «пространства личности», что выводит человека из узкого мира быта в более широкий мир природного бытия.

Наиболее последовательно в монографии дается анализ изменений в жанровой форме романа. Свообразие романов Мамина-Сибиряка — в целом и каждого в отдельности — охарактеризовано глубоко и обстоятельно. Показан процесс исканий писателем новых и новых возможностей, которые предоставляются формой романа. Здесь рассмотрен и опыт в духе романа «о новых людях» — юно-

³⁸ Удинцев Б., Боголюбов К. Певец Урала. Д. Н. Мамин-Сибиряк. Свердловск, 1969.

³⁹ Стариков Виктор. Время бросать камни. М., 1977.

⁴⁰ Дергачев И. Д. Н. Мамин-Сибиряк. Личность, творчество. Свердловск, 1977 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

⁴¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 3, с. 488.

шеское произведение «Семья Бахаре-вых», не увидевшее свет и переделанное позднее в известный роман «Приваловские миллионы». Общие пути становления романа Мамин-Сибиряка раскрываются Дергачевым как пути усиления и углубления роли социального материала. Убедительна полемика с Е. Б. Тагером об органичности связей деятельности лиц с «надличной механикой общественных отношений». Большой интерес представляет исследование роли в романах «Приваловские миллионы» и «Хлеб» народной смеховой культуры, помогающей выразить точку зрения на развертывающиеся в сюжете события. Привлекают внимание размышления А. И. Дергачева об особенностях романов Мамин-Сибиряка, посвященных интеллигенции. Развивается мысль о лежащем в основе этих романов принципе решетниковского реализма, что было замечено А. Скабичевским. Интеллигенция интересуется писателя не в своей функции носителей разума нации, а в ее повседневном существовании, в социальном поведении. Симпатии писателя-демократа на стороне тех, кто не отделяет себя от народа, но сближение с ним — не служение, не «учительство», а деятельность рядом, на началах взаимопомощи.

Удачны развернутые в самостоятельные этюды исследования романов «Черты из жизни Пепко» и «Без названия». Уже к концу творческого пути Мамин-Сибиряк приходит к роману социально-утопическому с сильными элементами притчи. Как показано в книге, точки сближения с Золя следует искать не только в тех произведениях, где проявилось влияние теории «экспериментального романа», но и в романах, далеко от нее отстоящих. Эволюция Мамин-Сибиряка, приходящего к роману поучающему, притчевому, утверждающему величие осмысленного, активного, творческого труда на благо всех, оказывается параллельной эволюции Золя. Выдающийся французский писатель на три года позднее Мамин-Сибиряка также приходит к утверждению тех же идей и в тех же формах социально-утопического романа. Переключение с безусловного доверия к голосам самой жизни на «поучающее слово» было выражением, как указывает автор книги, общего процесса поисков новых реалистических начал Мамин-Сибиряком в рамках общего развития русского реализма в 90-е годы XIX столетия. Писатель нащупывал верные определения нового в реализме и предлагал назвать его «одухотворенным реализмом». Этот обновляющийся реализм, ощущающий сдвиги в сознании народных масс, находил выражение в повести Мамин-Сибиряка «Охонины брови», в ряде его исторических рассказов, в книге «Легенд». Следует отметить интересную трактовку легенд. Автор исследования видит в них реалистические произведе-

ния, отражающие не только пародный быт, но и широкое народное бытие, зафиксированное в национальных поэтических образах. Убеждает и сопоставление рассказа «Озорник» с горьковскими рассказами и в теме, и в характере героя, и в особенностях сюжета.

Особый раздел составляет исследование творчества Мамин-Сибиряка для детей, где не забыты ни народные основы самой позиции писателя, ни вопросы поэтики изящных и глубоко волнующих рассказов о природе, труде, людях простых и добрых.

Размышления исследователя о методе и стиле Мамин-Сибиряка, о жанре и поэтике его произведений создают в монографии сочетание историко-литературного и теоретико-литературного аспектов изучения его художественного наследия. Думается, главное достоинство книги заключается в том, что в ней творчество Мамин-Сибиряка рассматривается не изолированно от современной ему литературы, не «в стороне от главного русла», как назвала свою статью об уральском писателе Е. Колтоновская,⁴² а в самом литературном процессе второй половины XIX века. Автор доказал, что при всей самобытности Мамин-Сибиряка его идейные и художественные искания шли в духе проблематики и поэтики творчества русских классиков XIX века.

В монографии И. А. Дергачева есть суждения спорные. Так, вряд ли можно согласиться с объяснением исследователя, почему критика не обратила внимание на роман «Приваловские миллионы». Одна из причин, по его мнению, — в том, что «роман перенасыщен сложными проблемами жизни. Каждая из них подана сжато, экономно, достаточно сильно, но каждая из них, по существу, могла бы быть развернута в отдельный роман» (с. 87—88). Но что же мешало критикам рассмотреть эти сложные проблемы в их совокупности или выбрать одну из них? Книга написана ясным и выразительным языком, живым и точным. Однако иногда встречается некоторая тяжеловесность стиля. Таков, например, следующий абзац: «Человек-труженик включается в национальное, народное целое и тогда, когда автор от картин труда переходит к повествованию об историческом прошлом. Он как будто соединяет человека и историю народа, добавляя к историческому экскурсу о роли разоренных неустройствами Московского государства беглых людей в освоении Урала слова о „голутвенных людюшках“, которые „по-прежнему и безвестно творят русскую историю“» (с. 132).

Эти замечания касаются в значительной мере лишь частных деталей. В общем же книга И. А. Дергачева оставляет самое благоприятное впечатление основатель-

⁴² Вестник Европы, 1913, № 2, с. 210.

ностью изучения темы, ее актуальностью, марксистской методологией исследования, богатством материала, а главное, самостоятельностью и убедительностью основных наблюдений и выводов. Заключая наш обзор, необходимо подчеркнуть, что за последние 15 лет изучение

творчества Мамина-Сибиряка значительно продвинулось вперед и имеет ряд несомненных достижений, которые были продемонстрированы и на состоявшейся в декабре 1977 года специальной научной конференции в Свердловске, посвященной Мамину-Сибиряку.

М. Д. Эльзон

РУССКИЕ СОВЕТСКИЕ ПИСАТЕЛИ СИБИРИ И ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА *

Рецензируемый указатель завершает библиографический двухтомник, посвященный истории и современному состоянию сибирской и дальневосточной литературы. В его основе — персоналия сибирских и дальневосточных советских писателей 1920—1960-х годов. Руководствуясь принятыми методологическими принципами, составители включили в пособие определенную (достаточно большую) часть литераторов, так или иначе связанных с краем. Это члены сибирских и дальневосточных писательских организаций, писатели, уехавшие из родных мест, но не утратившие с ними творческие связи, а также те, кто, не являясь сибирскими или дальневосточными уроженцами, определенное время жили и работали в этих краях, что отразилось в их творчестве. Основное значение пособия заключается в том, что здесь, как и в первой части, отражена вся литература Сибири без подразделения на регионы.

Указатель открывается предисловием Ю. С. Постнова и Т. М. Питтер, в котором достаточно четко и лапидарно изложены основные методические принципы отбора и содержатся сведения о наполнении и структуре пособия.

В основной части указателя, охватывающей около 5500 названий, содержится 286 персональных «гнезд», расположенных в алфавите имен. В них представлены издания собраний сочинений и избранных произведений, отдельные издания произведений, журнальные и газетные публикации, критико-биографиче-

ская литература и библиографические пособия.

Пособие завершается представительным (235 нумерованных записей) списком просмотренных источников (в числе которых справочники, сборники и продолжающиеся издания, альманахи, комплекты журналов и газет, библиографические указатели) и именованным указателем.

Справочная ценность рецензируемого труда несомненна. Пособие, которое можно отнести к разряду фундаментальных, всесторонне раскрывает выбранную тему. Особое значение его в том, что здесь собраны наиболее важные материалы из краевой печати. Следует также подчеркнуть, что только здесь можно обнаружить достаточно полные и приближенные к нашим дням библиографические сведения о многих собственно сибирских и дальневосточных писателях, чья известность вышла далеко за пределы края — А. В. Вампилове, И. Е. Ерошине, В. А. Итине, В. Я. Канторовиче, Б. А. Каурове, П. С. Комарове, Л. Н. Кондыреве, Д. Л. Константиновском, М. А. Кравкове, О. М. Куваеве, К. Л. Лисовском, В. И. Лихоносове, М. Д. Максимове, Г. Н. Машкине, Н. М. Рогале, Е. К. Стюарт, А. М. Топорове, К. Н. Урманове, О. А. Хавкине, Г. Г. Халилецком, А. Т. Черкасове, З. Я. Яхнине и др.

Как отмечено в предисловии, объем указателя не позволил составителям ввести в него все имена (с. 4). Внимательное знакомство с пособием позволит обнаружить пропуски как собственно сибирских писателей (в частности, нет сведений о Н. П. Анкилове, Т. А. Гончаровой, П. П. Карякине, Б. П. Копальгине, И. С. Коровкине, К. Я. Лагунове, Е. Д. Лебкове, Е. В. Осокине, Н. М. Почивалине, Ив. Сибирцеве, И. А. Токареве, русско-нанайском писателе Г. Г. Ходжере и др.), так и тех, кто родился и вырос в Сибири или на Дальнем Востоке, либо отразил в своем творчестве пребывание там. К их числу следует отнести М. С. Бубеннова, Е. А. Евтушенко, В. П. Кина, В. М. Кожевникова,

* Русская литература Сибири. 1917—1970 гг. Библиографический указатель, ч. 2. Новосибирск, 1977, 572 с. Ответственный редактор Ю. С. Постнов, библиографическая редакция Р. И. Курускановой и Т. М. Питтер. Книга вышла в свет незадолго до безвременной кончины (20 февраля 1978 года) одного из крупнейших историков сибирской литературы доктора филологических наук Юрия Сергеевича Постнова.

А. Д. Коптяеву, К. П. Локоткова, И. И. Макарова, П. Ф. Нилина, А. С. Новикова-Прибоя, В. М. Саянова, А. Н. Степанова и др.

Не имея возможности включить все публикации каждого писателя или всю литературу о нем, составители, естественно, отбирали наиболее значительные. Тем не менее пропусков избежать не удалось. Наиболее досадный связан с именем М. М. Пришвина: не указано... собрание сочинений писателя в 6-ти томах (М., 1956—1957)! Из других пропусков отмечу: Беленький Е. И. О повести М. Горького «Лето». — Русская литература, 1969, № 3, с. 190—195 (зарегистрировано пособие на ту же тему; см. № 375); Лидин В. Г. 1) Люди и встречи. М., 1957—1965 (три издания); 2) Друзья мои книги. М., 1962—1966 (два издания); Никитин М. А. Здесь жил Достоевский. М., 1956 (повесть зарегистрирована в первой части — см. № 1213 — в перечне литературы о сибирской ссылке писателя); Петряев Е. Д. Псевдонимы литераторов-сибиряков. Новосибирск, 1973 (как указано в предисловии, для наиболее существенных литературоведческих публикаций конечная дата — 1975 год; см. с. 5); Власова З. И. Письма В. Я. Шишкова к П. С. Богословскому. — Русская литература, 1973, № 4, с. 146—152 (в предисловии отмечено, что хронологические ограничения введены только для персональных «гнезд» здравствующих писателей; см. с. 5; ср. № 5117); Панченко Н. Т. Письма В. Я. Шишкова к М. В. Аверьянову (1913—1929). — Русская литература, 1967, № 4, с. 205—208; Шукшин В. Милая моя Родина. — Литературное обозрение, 1975, № 12, с. 99—102. В особую группу следует выделить публикации, отражающие литературу о писателе: Лебедев-Полянский П. И. Александр Алексеевич Богданов (к 30-летию литературной деятельности). — Октябрь, 1927, № 2, с. 143—148 (подпись: В. Полянский); Александров А. А. О стихотворной повести 30-х годов. — Русская литература, 1968, № 3, с. 142—151 (в том числе о поэмах П. Н. Васильева и Л. Н. Мартынова); Бухштаб Б. Я. Поэзия Петра Драверга. — В кн.: Омский альманах, кн. 4, 1944, с. 64—74 (статья зарегистрирована только в первой части, хотя в ней проанализировано все творчество ученого и поэта); Кузнецова Л. Охотник за метеоритами. Повесть о П. Л. Драверге. — Сибирские огни, 1963, № 12, с. 115—142; Заградка М. Зденек Неядлы и советская литература 20-х годов. (Статья «Иванов и Сейфуллина»). — Русская литература, 1963, № 4, с. 222—229; Минокин М. В. 1) О раннем творчестве Всеволода Иванова. — Там же, 1959, № 3, с. 202—203; 2) К предыстории повести Вс. Иванова «Бронепоезд 14-69». — Там же, 1966, № 1, с. 192—196; Пахомова М. Ф. Михаил Михайлович

Пришвин. Л., 1970; Смирнова Л. И. Литературное наследие Лидии Сейфуллиной. (Текстологический обзор). — В кн.: Текстология произведений советской литературы. М., 1967, с. 325—358; Никulina Н. И. А. А. Фадеев. Семинарий. Л., 1958; Золотусский И. Познание настоящего. — Вопросы литературы, 1975, № 10, с. 3—37 (о творчестве В. М. Шукшина).

Как указано в предисловии, при формировании подрубрики «Библиографические издания» составители ограничились персональными пособиями (с. 5). Напомню, что в первой части регистрировались также (и совершенно справедливо) персональные «гнезда» из указателей общего характера. Такое «нововведение» привело к тому, что за пределами рецензируемого труда остался многомотник «Русские советские писатели-прозаики» (Л., 1959—1971), значащийся, правда, в списке просмотренных источников. Однако и при подборе отдельных изданных персональных указателей составители не избегли пропусков. В частности, за пределами тома остались следующие пособия: Нецветаева А. Леонид Иванович Иванов. Омск, 1958; Литвинцева Л. П. 1) Агния Александровна Кузнецова. Иркутск, 1954; 2) Иннокентий Степанович Луговской. Иркутск, 1954; Веленгурин Н. Ф. А. Фадеев и Кубань. Краснодар, 1961; Кутлина Л. П. А. А. Фадеев на Урале. Челябинск, 1971; Шишкова М. К. Хронологический список произведений В. Я. Шишкова. — В кн.: Шишков В. Я. Избранное. М., 1947, с. 576—579.

Как и в первой части, в описаниях книг отмечается наличие библиографии. Но и здесь это сделано непоследовательно (библиографические приложения не зафиксированы в №№ 477, 1280, 1333, 1339, 2107, 2640, 3067, 3084, 4572, 5077 и др.). При описании некоторых пособий не приведены фамилии составителей: № 3666, «Рождественский И. Д.» — М. Хорзеев; № 3999, «Марк Давидович Сергеев» — Н. Ю. Кряжнинская (указан только автор вступительной статьи И. Новокрещенных); № 5184, «Вячеслав Яковлевич Шишков» — И. И. Лебедева; № 5203, «Александр Андреевич Шмаков» — А. В. Блом.

При описании псевдонимных публикаций составители не уделили должного внимания (в отличие от подготовки первой части) раскрытию авторства. Поэтому в именном указателе «на равных» значатся «Алиханов К.» (правильно — «Алиханов») и «Урманов К. Н.» (фактически это два псевдонима К. Н. Тупикова), «Алмазов Г.» и «Отрепьев Г. Я.», «Алтаев Л.» и «Баландин Л. А.», «Алтаузен Д.» и «Алтаузен Я. М.», «Борисов Б.» и «Костюковский Б. А.», «Борисов Р.» и «Рясенцев Б. К.», «Владимиров В.» и «Вихлянцева В. А.» (оговорю, что в первой части в данном случае сделана отсылка), «Гиленко А.» и «Китайник А. У.»,

«Колосов К.» и «Немира К. Л.», «Кузьмин И.» и «Дремов А. К.», «Петров И.» и «Воронин П. И.», «Филиппыч Е.» и «Иванов Е. Ф.». Обращение к словарям псевдонимов И. Ф. Масанова и Е. Д. Петряева позволило бы также выяснить, что «А. Ванин» — А. А. Морозов, «А. Вечерний» — А. А. Голенковский, «В. Вешнев» — В. Г. Пржедлавский, «Л. Котомка» — В. И. Зеленский, «Мих. Ал.» — А. Михалковский, «Г. К. Перекатиполе» — Г. Лелевич (Л. Г. Калмансон), «Ф. Человеков» — А. П. Платонов (Климентов), «Н. Южанин» — Н. И. Румянцев.

Вообще именной указатель, от уровня выполнения которого, как известно, зависит эффективность пользования любым изданием, в том числе и библиографическим, производит при анализе рецензируемой книги удручающее впечатление. Слепое следование формулировкам записей привело к тому, что здесь мы опять встречаемся со своими «старыми знакомыми»: «Азадовским», «Азадовским М.» и «Азадовским М. К.»; «Горьким», «Горьким М.» и «Горьким А. М.» (см. рецензию на первую часть: Русская литература, 1977, № 2, с. 223). Правда, «Пушкина» здесь мы уже не найдем — он оказался пропущен (это при наличии №№ 1370, 4054, 4368 и др.), его место занимает современный дальневосточный поэт В. Пушкин...

К чему может привести следование избранному формальному методу показывает следующий пример. Раздел фамилий на «Б» открывают два инициальных обозначения: «Б. О.» и «Б. П.». Если при первом авторе указан один номер, то второй более «плодовит» (1911, 5096, 5109, 5110). Кто же это? Обращение к записям позволило выяснить, что в именной указатель включили общепринятое сокращение, означающее «без подписи», поскольку оно помещено не за источником, а перед ним.

Опечаток во второй части, пожалуй, больше: уже отмеченный «Алихманов»,

«Богусловская З.» вместо «Богуславская», «Бегач Б.» — «Бегак», «Вечмотова Е.» — «Вечтомова», «Лидин В. Л.» — «Лидин Вл.», «Постулатский И.» — «Поступальский», «Селиваковский А.» — «Селивановский», «Сибарцев И.» — «Сибирцев», «Хмельницкая Г.» — «Хмельницкая Т.», «Челмаев В.» — «Чалмаев».

* * *

Издание закончено. Подведу итоги.

Несмотря на серьезные методические просчеты, допущенные при подготовке обеих частей, значение капитального библиографического указателя «Русская литература Сибири» трудно переоценить. Впервые в распоряжении специалистов и широкого круга читателей оказалось пособие, ориентирующее в литературной жизни огромного края с XVII века до наших дней. Обилие привлеченного материала, достаточная (за редкими исключениями) четкость разнесения по разделам свидетельствуют о желании составителей внести посильный вклад в разработку важной и актуальной темы — содействовать углубленному исследованию разновременных литературных проблем Сибири и Дальнего Востока, неотрывных от общих вопросов развития русской дореволюционной и послеоктябрьской литературы.

Впереди — продолжение начатой работы. И хочется думать, что она будет производиться не путем хронологического продолжения, а углублением сделанного — созданием указателей, посвященных отдельным жанрам («Сибирская повесть», «Сибирский роман» и т. д.), периодам («Сибирская литература 1900—1910-х годов», «Сибирская литература 1920—1930-х годов»), писателям (в том числе забытым, но внесшим ощутимый вклад в литературный процесс). Опыт показывает, что выполнение локальных библиографических работ оказывается более плодотворным.

Н. Ф. Локтев

О БОЛЬШИХ ПРОБЛЕМАХ МАЛОГО ЖАНРА *

О современном русском рассказе написано немало. Исследователей интересуют самые разные аспекты: от конкретного анализа до стремления осмыслить серьезные теоретические проблемы, свя-

* Огнев А. В. Русский советский рассказ 50—70-х годов. Пособие для учителей. М., «Просвещение», 1978, 208 с. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

занные с исследованием развития русского рассказа, описанием его типологических и историко-литературных форм, изучением места рассказа в современном литературном процессе. Только в последнее десятилетие появился целый ряд монографий, посвященных этим вопросам: это книги писателей С. Антонова и Ю. Нагибина, литературоведов и критиков А. Нинова, М. Роменца, Э. Шубина, Т. Заморий, А. Огнева.

И вот недавно в издательстве «Просвещение» вышла еще одна книга о современном русском рассказе. Ее автор А. Огнев так сформулировал свою задачу: «Почему рассказ в одно время расцветает, а в другое — угасает? Как он связан с действительностью, какие отбирает жизненные явления и как их изображает? Как соотносятся эпическое, драматическое и лирическое в современном рассказе? В чем суть драматизации рассказа? Каковы особенности лирической прозы и какова роль ее в литературном процессе? В книге, — продолжает исследователь, — рассматриваются особенности героя в современной русской новеллистике, его разнообразные связи с обществом. Много внимания уделяется нравственной проблематике, различным видам психологического анализа. Одна из основных целей — определить ряд жанровых особенностей рассказа, попытаться выявить закономерности его развития, те особые новеллистические спеления и микроэлементы, которые во многом определяют идейно-художественный уровень произведения» (с. 6—7). Итак, из перечисленных выше задач можно увидеть, что проблемы, поставленные в работе А. Огнева, несомненно представляют научный интерес: они актуальны и малоисследованы, разработка их связана как с проблемами общего развития русской прозы, так и с проблемами жанрового своеобразия современного литературного процесса. Уже в своей предшествующей книге о рассказе («О поэтике современного русского рассказа». Саратов, 1973) А. Огнев наметил пути решения некоторых проблем, преимущественно связанных с наиболее общими вопросами жанра; и новая книга как бы продолжает разговор о современном рассказе, но переводит его в более конкретный план, где на первое место, как нам кажется, выступают проблемы, связанные с закономерностями развития и местом рассказа в современном литературном процессе.

Однако проблемность и выяснение типологии явлений не вытесняют в книге живое ощущение литературы, ее художественное обаяние и неповторимое своеобразие отдельного произведения. В книге достаточно подробно анализируются рассказы таких писателей, как Ф. Абрамов, С. Антонов, В. Астафьев, В. Белов, С. Воронин, Ю. Казаков, В. Катаев, Е. Носов, В. Распутин, Г. Семенов, В. Шукшин и др., здесь читатель имеет возможность практически столкнуться с большими проблемами малого жанра.

В первой главе «Русского советского рассказа», названной автором «Движущие силы жанра», рассматриваются сложные вопросы литературного процесса, закономерности развития послевоенного русского рассказа в системе других жанров прозы, его связи и принципиальные отличия от очерка, повести, романа...

Замечено, что пропорциям развития «малых» и «крупных» форм прозы свойственна определенная неравномерность. Какие-то внутренние закономерности, действующие в литературном процессе, выдвигают на первое место попеременно то один жанр, то другой. Какие силы определяют это движение жанров? Задавись этим вопросом, автор исследует исторические и социальные причины, способные воздействовать на активность жанровых форм, возможные субъективно-психологические факторы, определяющие индивидуальный стиль писателя, его жанровый «почерк», вводит читателя в атмосферу литературных споров о «первичности» и «вторичности» жанров, пытается объективно подойти к точкам зрения и аргументам как «хулителей» рассказа, так и его «безудержных» апологетов.

Автор справедливо замечает, что «трудная и мало разработанная проблема в нашем литературоведении — отношения между жанрами и методом в советской литературе» (с. 38). И действительно, догматическое толкование метода, как мы знаем, привело в определенное время и к принижению роли сатирических жанров в литературе социалистического реализма, и, как пишет А. Огнев, к требованиям «от короткого рассказа... „всей правды“, панорамного изображения жизни с ее ведущими тенденциями, отражения всесторонних связей личности и общества» (с. 38), что в силу своих жанровых особенностей рассказ сделать просто не в состоянии. Ведь у каждого жанра свои законы, и рассказ в данном случае необходимо «судить» в соответствии с его возможностями.

А. Огнев приходит к принципиально важной, на наш взгляд, мысли о том, что «главный стимул развития новеллистического жанра — *особо интенсивная* (курсив мой, — Н. Л.) связь с современными явлениями жизни» (с. 16). Во второй половине 50-х годов, как замечает исследователь, «рассказ наряду с очерком оказался в авангарде нового направления, он стал отличаться постановкой острых социальных вопросов, изображением новых и более глубоких пластов действительности» (с. 18). Симптоматичны в этом отношении произведения С. Воронина, Ю. Нагибина, С. Антонова.

Значительное место в книге А. Огнева отводится так называемому «проблемному» рассказу конца 50-х—начала 60-х годов (Е. Дорош, В. Овечкин, В. Тендряков, Г. Троепольский и др.), в котором открыто ставились — нередко в сознательно заостренной публицистической форме — актуальные вопросы социально-экономической, политической и нравственной жизни общества. Исследователь пытается здесь установить те границы, которые отделяют смежные жанры: «проблемный» рассказ и очерк, — выяс-

няет те плюсы и минусы, которыми сопровождается процесс их взаимовлияния.

Как известно, устойчивое положение рассказа в современной советской прозе сохранялось вплоть до начала 70-х годов. Правда, были некоторые «смещения» в сторону более крупных жанров (вспомним, так случилось с повестью в начале 60-х годов, которая на некоторое время оттеснила рассказ). В начале же семидесятых многие критики с тревогой отмечали не только «спад» в публикациях рассказов, но главным образом то, что у ряда новеллистов начала «ослабевать опора на жизнь», с ее реальными событиями и противоречиями, стали чаще появляться «бесконфликтная приглаженность», изображение «малозначительных частностей» и т. п.

В связи с этим интересен и показателен довольно подробный разбор двух дискуссий о современном рассказе (в «Лит. России» за 1964 год и в «Лит. газете» в 1972—1973 годах), на материале которых А. Огнев и рассматривает проблемы «интенсивной связи» рассказа с явлениями жизни, соотношение жанра и действительности, связанные с этим вопросы художественного мастерства рассказчика. Однако, думается, напрасно здесь была обойдена вниманием дискуссия 1969 года, прошедшая на страницах журнала «Вопросы литературы» (1969, № 7), где наряду с социальными причинами можно было бы найти и эстетические объяснения «кризиса» жанра в начале 70-х годов (выступления М. Ганиной, А. Рекемчука и др.).

Пожалуй, одной из наименее изученных сегодня проблем теории рассказа является его жанровая дифференциация. Действительно, ведь до сих пор мы так и не имеем относительно четкого представления о том, что такое новелла и что такое рассказ, что из себя представляют их разновидности, наиболее часто встречающиеся в литературе, по какому признаку рассказ делится на разнообразные типы и т. п. Вполне понятно, что ответа на все эти вопросы нельзя дать сразу, в одной книге. Однако в работе А. Огнева предложена своя интерпретация жанровой модели современного рассказа. Во второй главе, названной исследователем «Эпическое, драматическое и лирическое», рассматриваются разнообразные возможности синтеза трех родовых повествовательных структур, которые и ложатся в основу рассказов разных типов. В зависимости от удельного веса той или иной повествовательной структуры современный рассказ тяготеет к трем основным модификациям: эпический (как наиболее «чистое» жанровое выражение его — «житийный» рассказ), «драматизованный» (рассказ-диалог) и лирический рассказ. Вполне понятно, что деление это достаточно условное и не исключает возможности взаимопроникновения всех трех начал в пределах одного художественного целого.

О «житийном» рассказе уже писали в свое время А. Рекемчук, А. Павловский, Э. Шубин и другие исследователи современного рассказа, справедливо видя в этом явлении, отчетливо выражающем «классическую форму эпоса» в малом жанре, характерную приметку времени. Дело в том, что рассказ-судьба (так по другому называют «житийный» рассказ) переживает свое второе рождение в русской литературе именно во второй половине 50-х годов, что связано с определенными изменениями в общественном сознании современного человека, с изменением принципа видения человека в нашей литературе после XX съезда партии. В этом отношении можно говорить об известной близости между условиями, вызвавшими к жизни как эпический, так и лирический рассказ, которые являются, в целом, художественной функцией одних социальных явлений. Их сближает интерес к отдельной человеческой личности, ее индивидуальному социальному и нравственному опыту...

А. Огнев подробно останавливается на анализе рассказа В. Померанцева «Проглядела». Это дает читателю возможность достаточно четко выявить для себя основные параметры житийного повествования. Однако, на наш взгляд, автор рецензируемой книги недостаточно отчетливо подчеркнул тот момент, что в «житийном» рассказе особое значение приобретает конфликт человека и судьбы. Отсюда и лексика подобного рода рассказов концептуально нагружена: «человек», «случай», «судьба», «воля», «рок», «жизнь» и т. п. — вот те философские и жизненные категории, которые определяют структуру конфликта новеллистического «жития». Это в некоторой степени объясняет и тот факт, что «житийный» рассказ прочно вошел в современную новеллистику. «Судьба человека» М. Шолохова, «Моя жизнь» В. Белова, «Василий и Василиса» В. Распутина, «Впервые замужем» П. Нилина, «Где-то возле консерватории» Ю. Нагибина — вот лишь некоторые из таких рассказов. Они органично врастают в современную прозу, одной из ведущих тенденций которой, мы знаем, является усиление нравственно-философского начала. Традиция средневекового нравоучительного жанра оказывается удивительным образом трансформирована в современной литературе.

Для «житийного» рассказа характерна эпически спокойная, рассказовая манера изложения, преобладание повествования над изображением, «отсутствие, — как писал однажды А. Рекемчук, — попыток дать „эпизод“, „кадр“». Художественное время подобного рода рассказов включает в себя, как правило, значительный отрезок времени, способный дать представление о человеческой судьбе, часто — это целая жизнь героя, прослеженная писателем от его рождения до

смерти. Подобный диапазон времени, как известно, скорее прерогатива более крупных жанров прозы, повести и романа, «спрессованное» же в малом жанре «большое время» получает свои специфические формы выражения. «Чтобы осветить значительный по времени период жизни и не выйти из рамок малого жанра, они (рассказчики, — Н. Л.), — справедливо замечает А. Огнев, — вынуждены избежать сюжетно-драматических сцен и обратиться к рассказу как главному средству изложения» (с. 53). Действительно, для «житийного» рассказа в большей степени характерна исповедально-рассказовая манера повествования, в некоторых случаях приобретающая ярко выраженную форму сказа. Повествование идет из настоящего времени и рассказывает о прожитой жизни героя. Однако было бы ошибочно думать, что один только «чистый» эпос, одно лишь повествование способны создать полноценное произведение. В большинстве «житийных» рассказов принципы и темп повествования далеко не константны, они варьируются, изменяются; один какой-либо эпизод сюжета может вместить в себя и описание, и диалог, и непосредственно сюжет-повествование. Как и в традиционных житиях, в подобного рода рассказах мы сталкиваемся с явлением так называемого «внутреннего времени» (Д. Лихачев), движущегося по своим законам. Думается, справедлива мысль А. Огнева о том, что оживление «житийного» рассказа следует прежде всего объяснять усиленным в современной прозе вниманием к движению времени.

Как интересные и своеобразные случаи «житийного» рассказа исследователь отмечает «Допрос о любви» С. Воронина и «Последний разговор» Н. Чуковского, которые по своей диалогической форме внешне противоречат канонам жанра. В них как бы «срабатывает» драматургический принцип воссоздания жизни: судьбы, характеры, конфликты воспроизведены в вопросно-ответной форме диалога. Однако А. Огнев справедливо замечает, что само видение мира художником все равно остается при этом преимущественно эпическим: конфликты имеют свою объемную, временную выраженность.

Изучение такого типа рассказов представляет большой интерес. Помимо своей относительно «чистой» формы «житийный» рассказ способен трансформироваться в разнообразные модификации. Это, кстати, не привлекло в достаточной мере А. Огнева: он мог бы отметить, что в некоторых рассказах происходит «переакцентовка» конфликта с категорией «судьба» и «человек» в какую-либо иную, подчас более конкретную, социальную или нравственную сферу (конфликт поколений, характеров, представлений о жизни и т. п.). Соответственно с этим изменяются и принципы движения вре-

мени: разрушается «поступательность» времени, в сюжете рассказа появляется «центральное событие», а для того, чтобы более отчетливо представить читателю конфликт и это событие, рассказчик ретроспективно дает читателю предысторию своего героя, его судьбу, которая в данном случае не играет роль одной из главных категорий конфликта, а выполняет вспомогательную функцию. Таковы, например, рассказы В. Астафьева «Ясным ли днем» и Е. Носова «Шопен, соната номер два», о которых идет речь и в книге А. Огнева. События в этих рассказах развиваются в двух временных планах: война и сегодняшняя день. Но военная ретроспектива не самоцельна, она лишь более отчетливо вырисовывает центральный конфликт произведения: встреча и узнавание двух поколений. И вряд ли можно назвать рассказы, подобные этим, «житийными». Это рассказы с «вспомогательной» ретроспективой, они составляют, пожалуй, один из наиболее распространенных типов русского рассказа.

О сложных явлениях, связанных с драматизацией современного советского рассказа, с усилением в нем драматических и трагических тонов и коллизий, «сценизма» его повествовательного рисунка, о влиянии кинодраматургии на сегодняшнюю прозу таких рассказчиков, как С. Антонов, Ю. Нагибин, В. Шукшин, А. Рекемчук, В. Конецкий и др. — обо всем этом идет речь во второй главе «Русского советского рассказа». Здесь же рассматриваются и некоторые проблемы поэтики, связанные с особенностями финала в рассказе, идет разговор о лирической прозе и лирическом рассказе последних лет.

Большое место в монографии уделено проблеме героя современного рассказа. Известно, что новый художественный метод начинается в искусстве с новой концепции социального и эстетического идеала, с нового героя. И каждый жанр в силу своих возможностей стремится отобразить этого героя, его связи с миром. Принципиальной чертой поэтики характера в рассказе является то, что главный герой (а пропорции соотношения героев в рассказе более ощутимы, нежели в романе или же повести) здесь выписан более крупным планом, чем эпизодические или второстепенные персонажи. Это соответственно связано с так называемой «моноцентричностью», однопроблемностью рассказа как жанра. Рассказчику, как правило, нельзя рассредоточивать свое внимание, ему необходимо постоянно держать свою главную мысль как бы в фокусе, всю ее конденсировать на главном, концептуально значимом герое произведения. В аспекте этих особенностей поэтики рассказа рассмотрены в книге А. Огнева герои и конфликты произведений Ф. Абрамова, И. Велембовской, Е. Носова, В. Пановой, В. Шукшина, человек труда в современ-

ном рассказе, произведения новеллистической Ленинианы последних лет.

Особое место, по мысли автора, занимает в структуре современного рассказа проблема героя и обстоятельство как проблема «сложной социальной детерминированности личности». Вызывает опасение тот факт, что у некоторых из новеллистов эти связи подчас ослабевают, а это грозит рассказу как жанру самоуничтожением. Действительно, проблема активного волевого начала личности, способной противостоять и силе, и, с другой стороны, инертности жизненных обстоятельств — это один из серьезных нравственных вопросов сегодняшнего общества, один из критериев цельности и нравственной полноценности человека развитого социализма. Не случайно и в современной прозе, у В. Белова, В. Токаревой, Ю. Трифонова, В. Шукшина и других писателей, мы постоянно сталкиваемся с той же проблемой.

Тенденция к изображению внутреннего мира современного человека, так отчетливо проявившаяся в нашей литературе, начиная со второй половины пятидесятых годов, не могла не отразиться на пристальном внимании писателей к средствам раскрытия «диалектики души», возможностям психологического анализа. Отразилось это и на разработке проблем психологизма в современной литературоведческой науке. В связи с этим не случайно встает вопрос и о жанровых возможностях рассказа, речь о которых идет в третьей главе монографии А. Огнева, названной автором «Психологизм». Эта часть ра-

боты менее теоретична, нежели предыдущие, в ней преобладает эмпирический материал, непосредственные наблюдения над поэтикой психологического рассказа у С. Антонова, Ю. Нагибина, Г. Семенова. Автор говорит о возможностях и особенностях внутреннего монолога, пейзажа, портрета, детали, о психологической функции сюжета в раскрытии духовного нравственного мира героя. К сожалению, эта часть книги получилась менее полной и несколько беглой в сравнении с другими главами работы. Связано это, по всей вероятности, со сложностью самой поставленной проблемы, ее недостаточной пока изученностью в современной науке. Проблема психологизма рассказа ждет, думается, более самостоятельного исследования.

У книги А. Огнева есть и еще одна, более практическая цель: она адресована учителю-словеснику и призвана помочь ему разобраться в важнейших принципах и закономерностях развития малого жанра прозы, познакомить с теми художественными ценностями, которые были созданы в нем ведущими советскими прозаиками 50—70-х годов, на примере конкретного анализа рассказов помочь учителю шире и глубже осмыслить идейное и воспитательное значение их, увидеть его через призму особенностей жанровой поэтики. Пожалуй, это один из первых опытов подобного рода, непосредственно знакомящий школу с современным советским рассказом, и в этом плане необходимость и актуальность такого исследования не вызывает никаких сомнений.

Г. М. Фридендер

КНИГА, СТИМУЛИРУЮЩАЯ ТВОРЧЕСКУЮ МЫСЛЬ *

Первое издание книги П. В. Палиевского вышло под названием «Пути реализма» в 1974 году и вызвало дискуссию, в которой приняло участие довольно большое число литературоведов и критиков.¹ Прошло менее четырех лет, и понадобилось новое, дополненное ее издание. Оно так же быстро разошлось, исчезнув с прилавков книжных магазинов, как и первое. Вряд ли это можно назвать случайностью.

«...Мы живем во время страстного заговаривания всех проблем, когда им и показаться не удается, как они полу-

чают наименования, производятся в теорию, отдельную науку, специальный центр, переформировывающийся через незаметное время в другой», — справедливо пишет автор книги, характеризуя особенности современной литературно-общественной ситуации (с. 280). Но хотя «быстрота перемен» в наши дни закономерна и «отворачиваться от них или с презрением отказывать им в праве на жизнь... бесполезно и разрушительно», задача критики, как и истории и теории литературы, — не только приобщать читателя к этим переменам, «заинтересовать» и «дразнить» постоянной сменной впечатлений, но и учить видеть сквозь них основное, магистральное направление развития литературы, а также тот объединяющий и связующий центр, который имеет для нее своего рода «гра-

* Палиевский П. В. Литература и теория. Изд. 2-е, доп., «Современник», М., 1978, 282 с.

¹ См.: Вопросы литературы, 1975, № 8, с. 67—124.

витационное значение», ибо без наличия этого центра литература перестает быть литературой, так же как наука о ней перестает быть литературной наукой, теряет тот живой человеческий смысл, который один только и оправдывает ее существование, — такова центральная мысль книги П. В. Палиевского (см. с. 280—281). Именно эта сквозная мысль всей книги придает ей внутреннюю цельность, определяет ее важность и актуальность для развития нашей критики и литературной теории.

Композиция сборника «Литература и теория» хорошо продумана автором. Книга открывается программной статьей «Художественное произведение». Говоря о любом литературном явлении, мы вполне обоснованно рассматриваем его прежде всего как форму художественного отражения жизни. Но, будучи отражением жизни, всякое подлинное явление художественного творчества вместе с тем — и об этом напоминает нам П. Палиевский — и само живет по законам «живой жизни». Как все живое, оно обладает своей индивидуальностью, внутренней полнотой и завершенностью. Ни один художественный образ и даже ни один мельчайший штрих у настоящего большого художника не случаен, — как правило, он всегда обусловлен художественным целым, своеобразно преломляет и отражает его в себе. Поэтому к произведению такого художника нельзя ничего прибавить, как из него нельзя и ничего изъять: каждая деталь здесь имеет свой особый смысл, сообщает читателю что-то важное на «своем» языке и при этом определенным образом входит в систему целого, участвует в формировании и реализации постепенно раскрывающегося и развертывающегося перед нами в процессе восприятия произведения художественного замысла. Поэтому ни одно великое произведение искусства нельзя свести ни к абстрактной, тощей «идее», ни к механическому объединению отдельных, не связанных между собою формальных компонентов, в том числе «слов» и «знаков».

Не менее важно, однако, как хорошо понимает автор, и другое. Будучи целостным, индивидуально-неповторимым, законченным, всякое подлинно великое художественное произведение несет в себе более широкий и емкий смысл, является своего рода «сокращенной вселенной», «миром в миниатюре», по определению великих представителей русской революционно-демократической мысли. Ощущение самим писателем и его героями своего места в обществе и во Вселенной, отношения персонажей между собой, их судьбы и переживания не только раскрывают перед читателями важнейшие стороны современного им общественного бытия, но и имеют нередко то «пророческое» значение, о котором особенно настойчиво и часто из русских художников слова говорил Достоевский — и в связи

с оценкой творчества основоположников русской литературы XIX века Пушкина, Лермонтова и Гоголя, и в связи с характеристикой собственного творческого метода.

Все эти положения автор в статье «Художественное произведение» стремится кратко и в то же время предельно выразительно проиллюстрировать разбором повести Толстого «Хаджи-Мурат». Причем мастерски прослеживая творческую историю «Хаджи-Мурата», вскрывая связь между главными и второстепенными событиями, образами и эпизодами, П. В. Палиевский стремится прочесть эту повесть не только глазами первых ее читателей, но и глазами человека сегодняшнего дня. Явления художественной литературы — и прошлой, и современной — никогда не являются для него нейтральным «материалом», подлежащим умозрительному (или узкоспециальному, «литературно-технологическому») истолкованию. Все проблемы литературы прошлого и настоящего неразрывно связаны в понимании автора книги с живым, сегодняшним днем и самыми жгучими, живыми проблемами нашей жизни. Поэтому и «Хаджи-Мурат» рассматривается П. В. Палиевским не только в контексте толстовских дневниковых записей, литературных и исторических источников романа, жизни и творчества великого русского писателя и его эпохи, но и в контексте основных политических, социально-исторических и литературных процессов XX века. Отсюда конечный вывод автора: Хаджи-Мурат, который, по выражению Толстого, «отстаивает жизнь до последнего»² в борьбе с «обоими полюсами», воплощенными Толстым в образах Николая I и Шамши (которые художественно «уравнены» писателем как два внутренне родственные друг другу, при всем их внешнем несходстве), — бесчеловечия, омертвления жизни, холодного бездушия и тирании, — «остался последним словом Толстого и его завещанием литературе XX века», произведением, воплощающим для нас также и сегодня «в конечном счете идею сопротивления народа всем формам бесчеловечного миропорядка» (с. 32).

Небольшая по размеру, но чрезвычайно глубокая и емкая по своему смыслу статья П. В. Палиевского о «Хаджи-Мурате» — одна из лучших работ о Толстом последних лет. Можно думать, что автор не случайно обратился в ней к творчеству именно Толстого, так же как не случайно из числа его произведений выбрал для доказательства своей мысли о цельности, органическом единстве, спаянности всех элементов художественного произведения «Хаджи-Мурата», ибо слова: «Толстой — это сама жизнь» составляют как бы лейтмотив

² Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., юбилейное издание, т. 35. М.—Л., 1950, с. 585.

всего написанного о Толстом уже его современниками, а затем и позднейшими художниками слова. П. В. Палиевский в своей статье опирается на это общее представление о Толстом передовых русских и западноевропейских его учеников и почитателей от Чехова и Горького до Р. Роллана, Т. Манна, М. дю Гара и вместе с тем уточняет и развивает его. Толстой, в его понимании, — это жизнь, но жизнь, взятая не в состоянии покоя, а в состоянии творческой активности и борьбы, в упорном противостоянии и сопротивлении всяческому фанатизму, тирании и бесчеловечности, а также и всему тому, что под влиянием идей Маркса мы, люди XX века, определяем социально-философским термином «отчуждение».

В статье «Художественное произведение» Палиевский не только теоретически обосновывает идею внутренней целостности каждого значительного произведения искусства слова, нераздельности в нем содержания и формы. Разбором «Хаджи-Мурата» он стремится наметить пути для такого исследования литературного произведения, для по которому ученый постоянно *поверял бы свой анализ* отдельного образа и даже детали *символом*, никогда не упуская из виду художественного целого. Этому методу П. В. Палиевский остается верным и в остальных статьях.

Иной, противоположный метод исследования характерен для современного литературоведческого структурализма — как в его зарубежном, так и в отечественном варианте. Поэтому неудивительно, что П. В. Палиевский с момента зарождения структуралистского направления в нашем литературоведении выступил в качестве одного из самых беспощадных и суровых его критиков. Три его статьи, посвященные полемике со структурализмом и перепечатанные в настоящем сборнике («О структурализме в литературоведении», «На границе искусства и науки» и «Мера научности»), появились в 1963—1966 годах, когда сторонники структурализма были склонны усматривать в нем едва ли не род «революции в литературной науке», открывшей перед ней грандиозные новые возможности и перспективы. Сейчас, когда шум, поднятый 10—15 лет назад вокруг структурализма, утих и когда даже наиболее рьяные сторонники этого метода и на Западе, и у нас оценивают его значение и сферу его применения в области литературоведения значительно скромнее, статьи Палиевского о структурализме приобрели еще большую убедительность, нисколько не потеряв при этом своей актуальности.

Основной грех структурализма в литературоведении Палиевский совершенно верно увидел как раз в том, чем сами структуралисты склонны были особенно гордиться, — в «формализации» материала литературной науки и литературоведческой терминологии. Формализация

эта, справедливо пишет критик, отнюдь не является, как может показаться на первый взгляд, чем-то *нейтральным* и *безобидным*, ибо она покоится на той мыслительной операции, которую философы называют «редукцией», т. е. на сознательном сведении сложного к простому, неизвестного, целостного и индивидуально-неповторимого к известному, повторимому. Приравнивая искусство к числу «знаковых систем» и переводя художественное произведение на язык знаков, структуралисты неизбежно теряют из виду именно то определяющее, что делает искусство искусством, — его качественную специфику. Главным в их представлении становится способность искусства нести «информацию» с помощью знаков, т. е. то, что объединяет искусство с языком, средствами массовой коммуникации и информации, а не то, что отделяет его от них. Тем самым структуралисты с самого начала разлагают искусство на такие элементы, которые известны заранее, даны в неподвижном, отвлеченном, мертвом виде и из которых (поскольку элементы эти взяты из другой сферы, а не из сферы искусства) не может быть построено ни одно реальное художественное целое.

Таким образом, анализ для структуралиста, как правило, становится самоцелью и не поверяется синтезом, не становится орудием и средством к нему. Вот почему структуральные методы исследования (как и другие количественные, в том числе статистические методы) могут быть применены лишь в тех сравнительно немногочисленных областях литературоведения, где господствующим началом является строгая повторяемость, отсутствие яркого художественного своеобразия и резких индивидуальных различий. В противном случае они неизбежно ведут к упрощению и обеднению литературной науки, к утрате ею духовного, человеческого содержания, а тем самым толкают ее на путь превращения в узкоспециальное знание для цеховых ученых и кружка «посвященных». Это не может не способствовать серьезному подрыву идейно-воспитательной функции и общественного авторитета литературоведения и критики. Указанные отрицательные черты литературоведческого структурализма, отмеченные критиком в начале 1960-х годов, проявились и в последующих работах всех без исключения — даже наиболее видных и одаренных — сторонников этого направления, несмотря на все те поправки и коррективы, которые они, не без воздействия критики Палиевского и других своих оппонентов, внесли в первоначальные, более «жесткие» свои формулировки и схемы.

Две статьи П. В. Палиевского, не входившие в первое издание книги, посвящены Пушкину. Пафос их — в утверждении взгляда на Пушкина как на вечно живое явление русской культуры, о котором постоянно следует помнить современной литературе и критике и которое

и сегодня неизменно должно служить для них ориентиром при всей сложности и неоднородности их сменяющихся интересов. В первой из этих статей, исходя из известной мысли Гоголя: «Пушкин... это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет»,³ автор ставит своей целью показать, что Пушкин не только основоположник нашей национальной литературы, но и каждодневно решавшаяся ею в XIX веке и решаемая поныне вновь и вновь «человеческая задача», ибо гуманизм и народность Пушкина стали внутренним средоточием русской литературы, той «предвосхищающей мерой», по которой пошла и до сих пор продолжает идти ее главная, «народная» тропа (с. 34).

Во второй статье «Пушкин и выбор русской литературой новой мировой дороги» автор проследживает, как в ходе своего развития Пушкин, органически осваивая для русской литературы достижения других, более развитых к началу XIX века национальных литератур — английской, французской и немецкой, — стремился вместе с тем избежать однобокостей как английского эмпиризма, так и французского просветительского рационализма и сменившей его романтической «неистовости» немецкой метафизической отвлеченности, чтобы создать литературу, способную к широкому всеохватывающему творческому синтезу, к изображению всей полноты реальной жизни. Автор особенно подчеркивает при этом огромное значение той специфической черты гения Пушкина, которую Белинский определил в свое время как присущий Пушкину особый, высший «такт», особое, высшее «чувство действительности». Пушкин никогда и нигде не сглаживает противоречия изображаемой жизни, внешней и внутренней; поэт как бы сам идет им навстречу, не скрывая сложность жизни под налетом условной поэтической стилизации, а наоборот, давая свободно развернуться каждой «крайней» точке зрения, каждой возможной ситуации и жизненной позиции, для того чтобы извлечь из них весь потенциально присущий им поэтический «максимум» и в то же время приложить к ним полную меру своего поэтического правосудия, отведя им должное место в общей, универсальной по своему смыслу картине «жизни действительной». По удачному определению критика, Пушкин «разработал метод-стиль объединения противоположностей: не с помощью их логического решения (что выходило за границы реальных возможностей его эпохи, — Г. Ф.), а можно было бы сказать, утверждения их соотносительного места в растущем целом. Освобождающая власть его мысли не имела ничего общего с желанием заключить компромисс, избрать

„среднее“. Нет, Пушкин везде избирает „крайнее“, но всегда на оси, проводящей это крайнее через невидимый центр в противоположную, кажется еще более дикую, крайность, однако... расширяя целое до способности все дальше их обнять» (с. 58). Благодаря пушкинскому исканию синтеза, обеспечивающего разветвление разных и даже противоположных поэтических тем, поэзия становится у него не «трагически окруженным островком гармонии», как у многих его предшественников, в том числе у Жуковского, а «формой, соответствующей безграничным тяготениям и размаху, стремлению „обнять необъятное“, а не тщетно бороться с ним» (с. 59).

В расширенной для второго издания книги статье «Документ в современной литературе» Палиевский анализирует причины возросшего во второй половине XX века интереса к «документальной» литературе и вместе с тем проследживает ее историческую родословную в литературе XIX и начала XX века. Автор напоминает о ряде забытых фактов из истории художественного «документализма» (например, об «Иллюстрированных автобиографиях нескольких незамечательных русских людей» В. В. Верещагина (Изд. 2-е, М., 1896)), вводит в оборот новые архивные материалы — дневниковые записи периода Великой Отечественной войны литовского писателя Б. Сруоги (о фашистском концлагере Штутгоф). Все сказанное, как и основной пафос статьи — защита «человеческого смысла факта» (с. 156), — придает ей значительный интерес. Но при этом нельзя не заметить, что термин «документальность» трактуется автором неоправданно широко. К разряду «документальной» литературы Палиевский готов отнести не только литературу, в тех или иных эстетических целях использующую «голый» язык документа, но и дневниковую, автобиографическую или мемуарную прозу, в центре которой стоит определенная личность, от значительности которой, как и от верности ее взгляда на вещи, ее способности передать общественно важный, величественный или трагический смысл описываемых ею, пусть каждодневных и «будничных», событий и поступков, зависит ценность произведения. При этом, увлеченный мыслью о роли предельно наглядного, обнаженного языка документа в борьбе с литературной условностью и штампом, автор оставляет в тени вопрос о границах литературного документализма, т. е. о том, в какой мере, где и в каких целях возможно и художественно оправданно обращение писателя к необработанному, «сырому» документу как специфический частный случай художественно-сгущенного и обобщенного выражения жизни. На оба эти недостатка статьи «Документ в современной литературе» справедливо указал в своей недавней статье М. Б. Храпченко, подчеркнувший при этом, что не-

³ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. VIII. [Л.], 1952, с. 50.

одинаковая для разных эпох степень сочтения «факта» (а часто и прямого «документализма») с вымыслом являлась всегда свойством литературы, хотя это ее свойство по-разному проявлялось в разные времена и имело всякий раз свою «меру».⁴ Именно в исследовании характерных для современности форм соотношения в литературе «документального» и творческого, обобщающего начала, а не в подчеркивании особых преимуществ, будто бы свойственных в наши дни литературному документализму, и состоит обязанность нашего литературоведения и критики.

Есть в книге и другие авторские увлечения, спорные и односторонние соображения. Так, в рассмотренной выше статье «Пушкин как человеческая задача русской литературы» автор отвергает традиционный принцип построения полного собрания сочинений Пушкина (и других русских писателей-классиков) по жанрам как принцип будто бы лишь внешней классификации материала, доставшийся нам в наследство «от устарелого в этом смысле XIX века, когда классификация была единственной представительницей порядка» (с. 38). Взамен этого Палиевский предлагает — в виде возможного варианта — издание сочинений Пушкина, которое отражало бы работу поэта час за часом и день за днем. Нетрудно убедиться, что автор допускает в данном случае в своих рассуждениях не менее двух серьезных ошибок, источник которых — смешение писателя как *живой личности* и как *творческой индивидуальности*. Ибо, хотя автор прав в том, что Пушкин как живая личность представляет для нас не меньший интерес, чем Пушкин-поэт, и что его дневник (или ежедневные записи) явились бы для читателя бесценным сокровищем, все же творчество Пушкина-поэта имело свои специфические внутренние законы. Зрелый Пушкин, как правило, одновременно работал над несколькими художественными замыслами: не только различные главы «Онегина» были написаны им в разные годы, но и отдельные стихи и строфы романа (как и других произведений) возникали в голове поэта и заносились им на бумагу в часы другой литературной работы. Воспроизвести написанные Пушкиным строки в том порядке, в каком они создавались, значило бы раздробить их на отдельные осколки, разрушив ту самую целостность каждого отдельного художественного произведения, за которую так горячо ратует критик (не говоря уже о том, что самая датировка многих из этих осколков остается для нас, а во многих случаях навсегда останется предположительной, следовательно, любая последовательность их в печатной книге никогда не будет

отражать точно картину «трудов и дней» поэта — это задача летописи его жизни и творчества, а не собрания сочинений).

В то же время следует напомнить Палиевскому и о другом: понятие жанра в литературе — отнюдь не только результат искусственной «классификации» позднейших исследователей. Оно — зримо или незримо — присутствовало в сознании поэта, служило ориентиром в его художественных исканиях, определяло законы сцепления его мысли. Даже отклонение от определенного жанрового канона (как и резкое его нарушение) имело и имеет в литературе любой эпохи всегда свои причины и определяется не прихотью отдельной личности, а той или иной исторической закономерностью. Поэтому предлагаемый Палиевским эксперимент на практике несколько парадоксально обернулся бы скорее возвращением не к «живому Пушкину», в противовес «устарелой» классификации XIX века, но к отвергнутому нашей наукой методу «транскрипций», т. е. попытке механически воспроизвести рукописи поэта без учета смысла каждой отдельной его записи, ее места в художественном целом и истории его создания, — а это было бы возвращением к ошибкам, характерным как раз для науки XIX и начала XX века. (Конечно, эти возражения не отменяют необходимости научно подготовленного фототипического издания рукописей и рисунков Пушкина, выполненного на уровне современных требований, — именно такое издание и явилось бы реальным приближением к тому идеалу, о котором мечтает критик).

В вошедших в сборник статьях о проблемах литературы XX века противопоставлены друг другу две ее линии. Одна из них — это художественное экспериментаторство литературного «авангарда» 20—30-х годов и продолжающее его западное модернистское искусство наших дней. Другая — творчество писателей-реалистов XX века, из числа которых особой симпатией автора в зарубежной литературе пользуются Г. Грин и У. Фолкнер, а в советской М. Булгаков и М. Шолохов. «... Новые способы видения, — утверждает автор, — рождаются совсем не там, где их создатели о них объявляют, а там, где что-то новое открыто и увидено. Это было и остается в искусстве решающим» (с. 120). Тезис этот критик подтверждает, с одной стороны, острокритической (а подчас и памфлетно-полюемической) характеристикой творчества представителей «авангарда» в зарубежной и советской литературе 20-х годов, а с другой — творчеством У. Фолкнера, а также других писателей-гуманистов, классиков критического реализма XX века и крупнейших советских писателей. При этом важно отметить, что автор не отрицает вовсе значение художественного эксперимента на определенных этапах мирового историко-литературного процесса. В специальной статье

⁴ См.: Храпченко М. Б. Литература и искусство в современном мире. — В кн.: Контекст-1978. М., 1978, с. 58—61.

на эту тему он показывает, что в начале XX века в России, а вслед за тем на Западе исторически закономерно возникла необходимость в разработке ряда средств и приемов изображения изменяющейся общественной структуры и духовной атмосферы XX века. Разрешению этой задачи посвятила себя плеяда писателей, представленная именами Б. Пильняка в России, Д. Джойса, А. Жюльена, О. Хаксли и других за рубежом. Однако именно в силу ее «экспериментального» характера литература эта не могла дать человечеству достижений, соизмеримых с достижениями литературной классики: она была по существу родом литературной критики и была рассчитана скорее на писателей, чем на читателей. Соответственно ей с самого начала был присущ характер известной — более или менее очевидной — «деланности» и рационалистической преднамеренности. Установка не на создание живого, индивидуально-целостного и неповторимого, а на разработку арсенала приемов и форм, которые могли бы послужить неким универсальным средством выражения «духа времени», неизбежно вела к быстрой стандартизации и шаблонизации этих средств, а следовательно, и к их художественному обезличиванию и омертвлению.

Дальнейший путь от первых, по-своему самоотверженных и честных, служителей идеи литературного «экспериментаторства» к превращению мнимого эксперимента и гениальничанья в вид модного шарлатанства, скрывающего в себе на деле весьма убогое общественное содержание, автор едко высмеивает в блестящей статье-памфлете «К понятию гения».

Статья «Последняя книга М. Булгакова» появилась в 1969 году, когда вокруг оценки «Мастера и Маргариты», уяснения многообразных сюжетных и смысловых линий этого романа в нашей критике велась оживленная дискуссия. Полагая — и это подтвердило последующее изучение романа, — что в тот момент для ответа на многие вопросы, поставленные книгой Булгакова, время еще не пришло, что для этого требовалось и знакомство со ставшими известными лишь позднее материалами архива писателя, и соответствующий временной «разбег», критик сконцентрировал внимание в статье на одном, главном вопросе. Полемизируя с суждениями о «духовном аристократизме» Булгакова, которого сближали с представителями мнимоутонченной «интеллектуальной элиты» XX века, Палиевский великолепно показал, что свое творчество Булгаков обращал всецело к новой, народной России, вне органической связи с которой он не мыслил себя как человека и художника. Отсюда органическая связь в романе «учителя», Мастера и «ученика» его, Ивана Поньрева.

То, что книга Палиевского, которую открывает статья о Толстом, заканчивается работой о Шолохове, — закономерно

для автора. Если толстовский «Хаджи-Мурат» как бы концентрирует для Палиевского самую суть «завещания» русской классики литературе XX века, то «Тихий Дон» Шолохова в его истолковании — наивысшее выражение основных черт новой, социалистической литературы нашей эпохи. Автор равно подчеркивает в статье «Мировое значение М. Шолохова» глубинную связь Шолохова с национальными традициями русской классики, ее исконным стремлением «при полном реализме найти в человеке человека», и исторически неповторимые, новаторские черты его эпохи, обусловленные особенностями запечатленной в ней крутой, переломной для России и всего человечества революционной эпохи, той небывалой напряженностью, которая свойственна всей жизненной обстановке и духовной атмосфере XX века.

Толстой в «Хаджи-Мурате» воспел трагическую судьбу стойкого, смелого и благородного человека, гибнущего в неравной борьбе с гнетущими народами России и Кавказа силами, но не сдающегося и отстаивающего свою жизнь до конца. Шолохов же в своей эпопее мужественно и бесстрашно, ни на минуту нигде ничего не упрощая и не сглаживая, нарисовал сложную, драматическую картину рождения новой, Советской России и нового человека. Писатель рисует трудный и извилистый путь Григория Мелехова, наделенного огромным чувством правды и готового полностью принять на себя ответственность как за свои верные, так и ошибочные действия и поступки, — героя, в котором воплощаются одновременно и центробежные, и центростремительные силы нации, острота и драматическая напряженность распавшейся «связи времен» и не менее остро и напряженно переживавшееся народом ощущение необходимости восстановить эту связь, но уже на новых основаниях.

Как и другие работы, вошедшие в книгу, статья о Шолохове не исчерпывает ряда вопросов, касающихся изучения мирового значения писателя. Автора можно упрекнуть в том, что, сконцентрировав внимание на «Тихом Доне», он оставил в стороне другие, позднейшие произведения Шолохова, как и в том, что название статьи обязывало его полнее, чем это сделано им, показать значение шолоховских традиций для современной советской литературы, для процесса развития революционных традиций в мировой литературе XX века в целом. Тем не менее неоспоримо, что в этой небольшой по размеру (как и другие, включенные в сборник работы) статье получены особенно яркие выражение специфические приматы искусства Палиевского — литературоведа, критика, теоретика литературы. Ему удалось найти здесь предельно точные и выразительные слова для характеристики своеобразия шолоховского художественного мира, коснуться таких важных,

узловых моментов сложной исторической проблематики «Тихого Дона», которые имеют принципиальное значение для сегодняшнего дня. За истекшее со времени ее написания время статья эта успела прочно войти в нашу науку, стимулировала современные методологические искания.

Статья о Шолохове и другие статьи, вошедшие в книгу, позволяют рассматривать ее как большое, серьезное достижение нашей литературно-художественной критики и нашего литературоведения в целом. В связи с этим хотелось бы высказать пожелание, чтобы, не оставляя своей деятельности критика и столь же активно продолжая вмешиваться в текущий литературный процесс, автор продемонстрировал присущее ему мастерство анализа литературно-художественного текста в более обширном монографическом исследовании, где защищаемая им идея целостности литературно-художественного произведения и обусловленные этой идеей методологические принципы литературоведческого анализа получили бы более полное и многосто-

роннее выражение на материале одного из вершинных явлений русской классической или советской литературы.

Следует в заключение отметить, что второе издание книги подготовлено издательством значительно лучше первого. Но и здесь допущена досадная небрежность: статья «Мера научности» напечатана ошибочно под заглавием «Экспериментальная литература» (с. 88). Соответственно и вторая статья помещена не под своим, а под первым из этих двух названий (с. 104). Жаль также, что в книгу не вошли некоторые яркие, интересные и содержательные статьи критика, которые сейчас могли бы быть с пользой переизданы в обновленном и дополненном виде (например, статьи «Внутренняя структура образа» и «Постановка проблемы стиля», появившиеся в первом и третьем томах книги «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении» (1962 и 1965), или памфлет об О. Хаксли «Гибель сатирика» из книги «Современная литература за рубежом» (1962)).

П. С. Выходцев

СЕРЬЕЗНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ О ТВОРЧЕСТВЕ ТВАРДОВСКОГО*

Наука о Твардовском складывалась нелегко. При жизни поэта критиками и литературоведами далеко не всегда улавливались масштабы его творчества, своеобразия его художественных исканий и открытий. Даже в 60-е годы, когда стало очевидным, что в лице Твардовского мы имеем одного из крупнейших поэтов XX века, стоящих в ряду вершинных явлений русской поэзии, подлинно народного поэта советской эпохи, исследователи, как правило, ограничивались (даже в монографиях) рассмотрением творческого пути, более или менее успешным анализом конкретных произведений поэта. При всех достижениях отдельных авторов в изучении наследия Твардовского за пределами внимания оставались многие важнейшие проблемы его творчества, позволяющие глубже понять выдающийся вклад поэта в русскую и мировую поэзию. В 70-е годы стало особенно ясно, что дальнейшее осмысление художественного подвига Твардовского связано с необходимостью углубленного исследования его творческого метода, с одной стороны, и широкого историко-литературного процесса эпохи, сформировавшей его, — с другой.

Книга В. М. Акаткина «Александр Твардовский. Стих и проза» как раз и

обозначает этот новый рубеж в изучении Твардовского.

Автор ее удачно избрал аспект исследования, так как именно на стыке двух художественных принципов — стиха и прозы — более всего обнаруживается оригинальность метода и новаторские поиски Твардовского. В соединении законов поэзии и прозы, характерном для русского литературного процесса XX века, как оно проявилось в творчестве великого эпического поэта, В. М. Акаткин справедливо усматривает и общую закономерность в развитии литературы, и неповторимость творческой личности. При этом автор хорошо понимает проблему, не пытаясь игнорировать родовые и жанровые основы поэзии и прозы.

Известны многочисленные и оригинальнейшие высказывания Твардовского о месте, специфике и взаимодействии прозы и поэзии в историко-литературном процессе, о своей постоянной устремленности как художника к слиянию их законов и даже о том, что главной книгой, к которой он шел всю жизнь (но так и не успел написать), «будет несомненно проза».¹ Автор книги приводит немало таких (публиковавшихся и не публиковавшихся ранее) высказываний поэта и вместе с тем на протяжении всей

* Акаткин В. М. Александр Твардовский. Стих и проза. Воронеж, 1977, 214 с.

¹ Пишущему эти строки Твардовский не раз говорил в 50-е годы о том, что считает всю свою поэзию «подступами» к прозе.

работы горячо и справедливо доказывает, что Твардовский прежде всего поэт, но поэт нового типа, порожденный эпохой, когда поэзия должна была брать на себя дополнительный груз аналитической прозы в художественном исследовании исторических судеб народа. С другой стороны, добавим мы, один из крупнейших русских прозаиков XX века М. М. Пришвин, который никогда не писал стихов, по праву считал себя «поэтом в прозе».

В. М. Акаткин рассматривает поэзию и прозу Твардовского не отдельно, как это было до него, а в слитности, в переплетении и взаимообогащении, находя общность творческих принципов и в поэмах, и в лирических стихах, и в рассказах и очерках писателя, что позволяет ему во многом по-новому прочитывать произведения поэта, объяснять своеобразие поэтики, свежо и интересно анализировать образную и ритмическую основу текстов. Серьезным достоинством книги является также сочетание конкретного анализа с постановкой и решением важных эстетических проблем как общего, так и более частного характера.

Автор ставит задачу рассмотрения поэзии и прозы Твардовского «на трех уровнях: проблемном, жанровом и на уровне воплощения автора и героя» (с. 6). Соответственно построена книга. Она состоит из четырех глав, как бы вытекающих одна из другой: «Между стихом и прозой (о творческих исканиях А. Т. Твардовского)», «Обогащающее родство», «Автор и герой в стихе и прозе» и «Жанровые формы стиха и прозы». Проблемное исследование ведется, таким образом, с учетом творческой эволюции поэта. Правда, этот принцип обусловил и некоторые неизбежные издержки: отсутствие целостного анализа крупных произведений (поэм), повторения отдельных характеристик, сужение или опущение некоторых важных проблем (например, при рассмотрении «Страны Муравии», «За далью — даль») и др. Однако в целом именно благодаря избранному принципу исследования открываются очень интересные, порой неожиданные аспекты художественного мира и индивидуального мастерства Твардовского и прежде всего новаторского пути поисков поэта.

Так, рассматривая ранние стихи и очерки Твардовского, во многом, разумеется, несовершенные, ученические, автор книги справедливо обращает внимание на целеустремленность поисков молодого поэта в достижении объективно-правдивого воспроизведения жизни, на смелые попытки преодолеть установившиеся поэтические нормы и каноны. Почти стихийное, но очень органичное неприятие им литературщины и индивидуализма, проявляющегося, в частности, в формалистических увлечениях, желание принести практическую пользу людям приводили юного селькора к созна-

тельному приглушению поэтического, лирического начала в стихах, к склонности к прозаизмам и «деловому» языку. Вместе с тем стремление «закрепить» виденное и переживаемое в подробных деталях, приметах живой жизни, стремление к психологической наполненности, умение угадывать поэтическое в повседневном, бытовом были обусловлены задачей расширения «грузоподъемности» стиха. И хотя проза молодого Твардовского была более поэтической, чем стихи, именно в поэзии вырабатывались те качества Твардовского-поэта, которые позже придадут его эпосу и лирике силу выразительности и неповторимости. Внимательно и свежо рассмотрев ранние стихи и прозу поэта, В. М. Акаткин делает справедливый вывод о том, что Твардовский напряженно искал новое слово, с трудом обретал свой путь, с самого начала «не пошел привычной дорогой лирики» (с. 23).

В «Стране Муравии» была достигнута гармония искусства поэтической выразительности и музыкальности стиха, языка сказки и поэзии. «Проза, — замечает автор, — здесь уходит в подтекст» (с. 32). Имея в виду поэму и лирику поэта 30-х годов, Акаткин верно пишет, что Твардовский «накрепко связывает стих с повествовательностью, насыщает его событиями, случаями из жизни, сценами, зримыми картинами природы, чаще предоставляет слово героям, нежели высказываясь сам» (с. 33).

Анализируя (правда, очень бегло) дальнейшее усиление лиризма в поэмах и стихах Твардовского, автор делает ряд интересных наблюдений над особенностями поисков поэта, в частности синтетического и одновременно конкретно-реалистического воспроизведения действительности. Трудно не согласиться с мыслью (высказывавшейся и другими исследователями) об усилении лирического начала в творческом развитии Твардовского. Но все же, думается, В. М. Акаткин недостаточно использовал возможности показать сложную диалектическую связь его поэзии и прозы в укреплении лирического и повествовательного принципов. Он даже несколько упростил ее, вслед за другими исследователями считая, что «издержки прозы» (как недостаток) присущи не только лирике Твардовского 30-х годов, но и поэме «За далью — даль» и что в зрелом творчестве поэта шла «борьба стиха и прозы» «вплоть до 60-х годов» (с. 48). Эти утверждения в известном смысле разрушают построенное самим же автором здание.

Если попытаться изъять эти «издержки прозы», не будет Твардовского. Скорее применительно к раннему его творчеству можно было бы сказать о «борьбе стиха и прозы», но в зрелый период Твардовский последовательно, вполне отдавая себе отчет в своих творческих поисках, стремился к обогащению поэзии на основе принципов прозы. В связи

с этим и утверждения, что после 1947 года Твардовский «двинулся вперед уже преимущественно лирической дорогой» (с. 45), что «от эпоса, от внешней документальности, от прозаической развернутости поэт упорно двигался к углубленной лирической сосредоточенности, от эпохи — к человеческой личности» (с. 50—51), что творчество поэта отразило «формирование и выделение личности из массы в послереволюционную эпоху» (с. 51), — эти утверждения нуждаются в существенных коррективах. Твардовский остался поэтом эпического склада. Углубление лирического пафоса происходило не за счет «прозаической развернутости» и движение в целом не «от эпохи — к человеческой личности». Не «выделение личности из массы» волновало Твардовского, а осмысление ею своего места «в массе». И в этом смысле и Моргунок, и Теркин, и Сивцовы, и молодожены из «За далью — даль» близки. Усиление же аналитического начала в авторском повествовании, продиктованное новыми общественными условиями, происходило на той же общенародной основе. Потому и лиризм Твардовского 50—60-х годов по-своему эпичен. В этом своеобразии и сложность поэзии Твардовского. Простая мысль о движении поэта от эпоса к лирике не дает объяснения эволюции его творчества.

Несколько общо и категорично сформулированные мысли о движении поэта от эпоса к лирике противоречат дальнейшим рассуждениям автора во второй главе, где на большом и обстоятельно рассмотренном материале поэзии и прозы Твардовского военных лет показывается, как взаимосвязаны, «не поглощая» друг друга, его стихи, поэмы, очерки и рассказы. В. М. Акаткин справедливо утверждает, что такие циклы произведений, как «Родина и чужбина», «стихи из записной книжки», «Фронтовая хроника» — это не этапы «обработки» жизненного материала, а разные лирические состояния художника и разные методы «закрепления» реалей: в прозе передано конкретное, это переживание, в стихах, как правило, запечатлено движение от обобщенной картины к душе поэта, в прозе переживание как процесс, в поэзии — итог, вывод. Но самостоятельность прозы и поэзии Твардовского все же относительно: они одновременно и взаимодействуют, дополняют друг друга, открывая перед читателями полную правду о войне, о ее героической и трагедийной, эпической и лирической сторонах. «Василий Теркин» синтезирует эти разные, но и единые аспекты исторической жизни народа. Законы прозы и поэзии, как их реализует Твардовский, способствуют многомерному, энциклопедическому освещению событий и переживаний народа на войне, органическому слиянию мотивов «малой» и Большой Родины. В творчестве Твардовского военной поры заложены все начала его поисков в послевоенные годы.

В одной из наиболее интересных и принципиально важных для понимания Твардовского глав — «Автор и герой в стихе и прозе» — В. М. Акаткину удалось показать, какие сложные идейно-эстетические формы приобретает у подлинно народного художника решение социально-нравственного вопроса о взаимоотношении «я» и «мы» в поэзии — вопроса, который волновал всю советскую поэзию.

«Каждый новый этап литературного развития, — совершенно справедливо пишет автор книги, — приносит с собой нового героя, а вместе с ним и новый тип взаимоотношений между автором и его героем. Герой становится не только призмой, через которую автор смотрит на мир, но и самим этим миром, главной ценностью бытия, источником авторских забот, тревог и радостей» (с. 105). В советской литературе «мир и личность утрачивают свое быстрое противостояние, между ними возникает сотрудничество, в результате которого они изменяются и обогащаются» (с. 106). Это дает новые социально-нравственные и философско-гуманистические результаты. В решении нашей литературой этой коренной проблемы Твардовский внес огромный вклад.

У Твардовского «нет толпы», как нет и личности вне массы, но личность, отданная истории, «не теряет связей» с «малым» миром. «В его поэзии, — верно замечает В. М. Акаткин, — шло постепенное укрупнение человека массы до личности, равной себе. Всеобщий, массовидный герой Твардовского индивидуален и не покрывается массой, как в произведениях первых лет революции. Всеобщий человек становится личным, это во-первых. Во-вторых, Твардовский искал человека гармонически цельного и подвижного, т. е. человека исторического. В-третьих, поиск гармонии внутри человека неизбежно приводил его к обнаружению гармонии между человеком и революционными обстоятельствами. Мир отнюдь не враждебен герою Твардовского и не отчужден от него, потому что он — дело его рук. В таком случае человек — не печальная жертва обстоятельств, не страдательное существо, а творец истории, „подвижник и герой“. В стихах поэта зазвучала музыка народной души, они наполнились делами, поступками и переживаниями человека труда, стали историей его духовного возрождения и обогащения.

Его творчество явило собой единство поэта и народа, ставшего лирическим героем его стиха. Отсюда вытекают особые качества „чужого“ и авторского в системе его поэтического мышления. Пушкин, например, дал как гармонию в основном только мир собственных переживаний, у Твардовского, кроме того, гармоничен и герой.

В этом отношении Твардовский — явление особенное не только в нашей, но и в мировой поэзии» (с. 107).

Анализируя произведения поэта разных периодов, в ряде случаев блестяще (например, стихотворение «Армейский сапожник»), В. М. Акаткин прослеживает эволюцию, процесс углубления связи автора, героев и читателя, многообразие этих связей, растущую обобщенность типизации, обусловивших и многонациональность его произведений, особенно поэм, и многокрасочность реального мира в них, и раскованность поэтического стиля. В связи с этим анализируется и одна из главных и сложных тем творчества Твардовского — тема художника, по-разному воплощающаяся в его поэзии и прозе.

Рассматривая взаимоотношения принципов стиха и прозы в творчестве Твардовского, автор книги приходит к выводу о новаторском обогащении им и поэзии, и прозы. Жанровый синкретизм обнаруживается и в лирических стихах, и в рассказах и очерках, и в поэмах Твардовского (не событийность, а лиризм переживания в стихах и очерках, «этидность» как принцип построения поэм и др.). Во всех жанрах поэта событие, факт выступают как «образ мира», передающий «понимание русского народного характера» (с. 169). Будучи, казалось бы, наиболее типичным автором «сюжетных» произведений, Твардовский, в сущности, избегает развернутого и завершенного сюжета (в смысле фабульного действия). Его произведения с этой точки зрения «без начала, без конца». Он всегда озабочен тем, чтобы через малое и простое вызвать ощущение и понимание большого мира, «пробудить в душе музыку переживания» (с. 173). «Жизнь проходит через произведения, как мощный и быстрый поток, но в этом потоке хорошо видны капельки» (с. 174). Мощный поток лирического чувства вводит читателя в большую историю; реальный факт, событие — лишь «точка отсчета». Концептуальны не только его поэмы, но и лирические стихи, и очерки, и рассказы. Документальность у Твардовского всегда насквозь лирична. Благодаря этому им преодолевается смысловая односторонность факта. Очеркизм, приобретаемая даже в поэмах жанровообразующее начало, не имеет самостоятельного значения.

«Исследование жанровой проблематики в творчестве Твардовского, — пишет автор, — позволяет убедиться в том, что классичность и традиционность его весьма относительны. В жанровых поисках он шел в ногу с поэзией XX века,

продолжающей дальнейшее расплывание жанровых канонов» (с. 182). Расплывание это, однако, не означает разрушения, чему поклонялись представители всех форм модернизма. «У Твардовского нет внутренней задачи разрушить тот или иной жанр. Напротив, он стремится к устойчивым жанровым формам, только к более широким, более свободным и подвижным, чем ранее известные. В содержательном смысле его жанры — это поэтизация всей народной жизни и трудового человека как творца истории. В формальном — синтез повествовательности и лиризма, изобразительного и выразительного начал, очерковости и символики — синтез стиха и прозы» (с. 185—186). Отсюда и осторожность Твардовского в жанровых определениях собственных произведений.

С любовью и пониманием написанная Акаткиным книга о Твардовском существенно расширяет и углубляет наши представления о творчестве поэта. Она является наиболее значительным исследованием о поэте за последнее десятилетие. Но это не означает, что в книге с одинаковой полнотой проанализированы поставленные проблемы. Скорее следует назвать ее серьезным началом дальнейшего изучения сложного художественного мира выдающегося русского поэта советской эпохи. Автор порой еще робко соотносит вклад Твардовского в русскую и мировую литературу с творчеством таких писателей, как Маяковский, Есенин, Шолохов, Пришвин, Леонид Сливкин, Слишком бегло им привлекается и наследие классиков — Пушкина, Лермонтова, Некрасова и др. Весьма недостаточно анализируются (в избранном аспекте) такие произведения, как «Страна Муравия», «Дом у дороги», «За далью — даль». Несколько прямолинейно рассматривается проблема взаимоотношения поэзии и прозы в их историческом развитии. Все это ограничило возможности более масштабного и более убедительного раскрытия новаторства Твардовского как создателя эпоса и лирики нового типа, крупных национальных характеристик нового времени, как поэта, существенно обогатившего русский литературный язык XX века. Не случайно введение и заключение выглядят бедновато.

И все же, несмотря на это, подчеркнем снова, книга В. М. Акаткина — весьма отрадное явление не только в литературе о Твардовском, но и нашем литературоведении вообще.



Х Р О Н И К А

КОНФЕРЕНЦИЯ МОЛОДЫХ СПЕЦИАЛИСТОВ «ВОПРОСЫ СЛАВЯНО-РУССКОГО РУКОПИСНОГО НАСЛЕДИЯ»

20—22 июня 1978 года в ИРЛИ АН СССР (Пушкинский дом) состоялась конференция молодых специалистов, посвященная вопросам славяно-русского рукописного наследия. В конференции приняли участие молодые ученые, приехавшие из разных городов страны: Москвы, Новосибирска, Сыктывкара, Иванова и др. Это уже третья конференция молодых специалистов по древнерусской филологии, проходившая в ИРЛИ. Открывая ее, академик Д. С. Лихачев сказал о необходимости изучения культурного наследия Древней Руси и важности работы с источниками, рукописными материалами в источниковедении и филологической науке.

Об историческом развитии минейных Торжественников в XIV—XVI веках рассказала Т. В. Черторицкая (Москва). В процессе складывания Торжественников прослеживаются несколько этапов: в XIV веке на основе византийско-болгарского сборника формируется древнейший тип русского Торжественника, в XV веке в состав Торжественника включаются сочинения триодного цикла, в XVI веке происходит завершение оформления типа минейного Торжественника. С сообщением о новых фактах в истории Пролога выступила Е. А. Фет (Новгород). Докладчица исследовала ранее неизвестные списки XV века сентябрьской половины Пролога и выделила их в новую редакцию Пролога, являющуюся самостоятельной его переработкой в XV веке.

О чтении из «Книги Иова» в славянских и греческих паримийниках рассказала Е. В. Афанасьева (Ленинград). Она сопоставила тексты славянских рукописей из фондов ГБЛ и ГПБ с Захарьинским паримийником 1274 года и текстами двух греческих паримийников и выделила ряд разночтений, из которых некоторые появились на греческой почве, некоторые — на славянской. Е. М. Шварц (Ленинград) сравнила в своем докладе текст «Чтения и памяти св. Иова» в Успенском сборнике с текстами этого памятника в кодексах Септуагинты и греческих профитологиях. Текст Успенского сборника наиболее близок к профитологиям.

О соотношении текста и напева в древнерусской музыке XVI—XVII веков

рассказала на примере кондака «Взбранной воеводе» Е. П. Бурилина (Ленинград). Она пришла к выводу, что текст влиял на структуру напева, на его ладовую организацию, напев подчеркивал структурные особенности текста. Л. Ф. Морохова (Ленинград) рассмотрела Подобники как музыкальные памятники древнерусского певческого искусства. Она выделила три этапа эволюции Подобников и отметила, что Подобники отражают музыкальные нормы разных эпох.

Муромская литература по сборникам XVII—XVIII веков — тема доклада Т. А. Брун (Москва). Докладчица остановилась на формировании Муромского сборника — постоянного по составу свода произведений, связанных тематически с Муромской землей. Муромский сборник начал складываться в XVII веке и с конца его бытует в двух вариантах — служебном и четьем. Позднее в Муромский сборник была включена «Повесть о Виленском кресте» 50—60-х годов XVII века. К особенностям сюжетного повествования в древнерусских патериках обратилась А. М. Грачева (Ленинград); она рассмотрела структуру патерикового рассказа.

С докладом «Переводы из Феогнида в древнерусской „Пчеле“» выступила В. С. Зилитинкевич (Ленинград). Докладчица указала на разницу в двух переводах стихотворений древнегреческого поэта: в первом переводе оригинал был интерпретирован автором и согласован с церковной идеологией; второй перевод более точен. О транслитерации собственных имен в сербской Александрии и Александрии русских хронографов рассказала И. А. Левинская (Ленинград).

С лингвотекстологическим анализом «Слова о законе и благодати» выступил А. М. Молдаван (Москва). Сопоставив списки трех редакций, он пришел к выводу, что языковые отличия зависят от особенностей текстологических групп; последовательной замены древней лексики на новую нет. С докладом «Почтение Григория Философа, епископа Белгородского» выступила В. Н. Калиновская (Сыктывкар). Она рассмотрела некоторые особенности стиля этого произведения: использование приемов сказо-

вого стиха, устной речи, ритмизация текста и др.

На литературной истории «Повести о Луке Колоцком» остановилась Л. И. Журова (Новосибирск). Повесть существовала в XV веке и по-разному отражалась в общерусских летописях XV столетия. Т. В. Захарова (Ленинград) рассмотрела «Сказание о Мамаевом побоище» в редакции Никоновской летописи как произведение исторического повествования XVI века, выразившее идеологию централизованного русского государства.

К «Истории» Авраамия Палицына обратилась Я. Г. Солодкин (Курск). Авраамий Палицын принадлежат три редакции памятника. Особенно широкое распространение получила вторая редакция — она легла в основу неавторской редакции. «История о Франце Иммезолуесе» — тема доклада А. А. Михалиной (Новосибирск). Анализ реалий повести показывает, что данный памятник — один из ранних образцов русской повести начала XVIII века и датируется предположительно 1707—1714 годами.

О редакторской работе Симеона Полоцкого над изданием романа «Варлаам и Иоасаф» рассказала Л. А. Итигина (Ленинград). Она отметила, что для Симеона Полоцкого характерны две тенденции исправления текста: с одной стороны, распространение текста, с другой — замена группы понятий одним обобщающим. О проблемах изучения литературной судьбы «Беседы отца с сыном о женской злобе» рассказала Л. В. Титова (Новосибирск). Она указала на необходимость исследования всех списков памятника. С докладом «Формиро-

вание нового нравственного идеала эпохи абсолютизма в проповедях Феофана Прокоповича» выступила Т. Е. Автухович (Минск). Нравственный идеал петровской эпохи предполагал патриотизм, гражданственность и в то же время отказ от свободы мысли и личной инициативы. Старообрядческие эсхатологические сборники XVIII века охарактеризовала Н. С. Гурьянова (Новосибирск). Докладчица выделила два типа эсхатологических сборников: сборники, сохраняющие древнерусскую эсхатологическую традицию, и сборники, составленные из сочинений старообрядческих авторов. Г. Ю. Филипповский (Иваново) охарактеризовал начальные редакции «Жития Леонтия Ростовского» по рукописям ГПБ, ГИМ, ГБЛ. О «Слове о хмеле» в списках XV века (Кирилло-Белозерского собрания ГПБ и собрания Троице-Сергиевой лавры ГБЛ) рассказала Т. А. Махновец (Йошкар-Ола). С докладом «О летописных редакциях „Жития Довмонта“» выступила В. И. Охотникова (Ленинград).

Значению полевой экспедиционной работы для изучения древнерусской рукописной книги XV—XVI веков посвятила свое выступление Н. А. Кобыч (Москва). Анализ экспедиционных находок дает новый материал для истории древнерусской рукописной книги: палеографии, истории языка, оформления книги.

В ходе конференции состоялись прения, в которых приняли участие ученые ИРЛИ, ИГУ, ГПБ и других учреждений. Они высказали много ценных замечаний и советов молодым исследователям.

М. Ф. Антонова

НАУЧНОЕ И КУЛЬТУРНОЕ ЗНАЧЕНИЕ КНИГ Л. И. БРЕЖНЕВА «МАЛАЯ ЗЕМЛЯ», «ВОЗРОЖДЕНИЕ», «ЦЕЛИНА»

Этой теме было посвящено объединенное заседание методологических семинаров научных сотрудников и аспирантов Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, состоявшееся 5 февраля 1979 года.

С докладом выступил доктор филол. наук В. А. Ковалев.

Цикл воспоминаний выдающегося руководителя Коммунистической партии и Советского государства интересен как яркое повествование очевидца и активного участника о больших событиях военных лет и послевоенного периода, т. е. имеет существенное просветительское и познавательное значение. В этих книгах собран и обобщен богатый опыт борьбы партии за решение труднейших задач военного и мирного времени. В них заключены глубокие теоретические выводы об особенностях историче-

ского развития страны и жизни многонационального советского народа, о важнейших качествах нового, социалистического человека.

Воспоминания Л. И. Брежнева, соединяющие черты мемуарного жанра с публицистикой, сливающие описание практики социалистического строительства с марксистско-ленинскими теоретическими заключениями, живой непосредственный рассказ о том, что было, с волнующими проблемами нынешнего дня, с раздумьями о тех социально-нравственных принципах, что лежат в основе грандиозных деяний советского народа, находят отклик в сердцах и думах миллионов читателей.

Л. И. Брежнев рисует с разных жизненных точек события тех лет: в «Малой земле» — как политработник армейского и фронтового звеньев, в «Возрождении» —

как секретарь областных партийных организаций, в «Целине» — как секретарь ЦК КП Казахстана. Разные масштабы, разные районы страны, различные сферы деятельности. Но мысль автора книг всюду находит типические процессы советского образа жизни, социалистических отношений между людьми, и постепенно перед читателем открываются важнейшие стороны жизни советского народа на разных исторических этапах, гигантская многогранная организационная и направляющая роль Коммунистической партии.

Л. И. Брежнев ясно и просто раскрывает гуманистические идеалы и цели Советского Союза — борьба за создание условий для человеческого счастья в стране, стремление к творческому труду без войн, неустанная забота об укреплении дружбы между народами СССР и дружбы их с миролюбивыми народами всего мира.

Книги охватывают примерно десятилетний период жизни страны — с 1943 по 1954—1955 годы. Это был, показывает Л. И. Брежнев, героический период в истории советского государства — военные действия против агрессора, вторгшегося в пределы страны, громадные усилия по восстановлению экономики в освобожденных от фашистских оккупантов районах; грандиозная битва за хлеб, за скорейшее освоение целинных и залежных земель на Востоке. Это были годы яркого проявления народной инициативы и массового творчества, годы строительства развитого социализма, открывающего новые перспективы политического, экономического и культурного роста советского общества.

В. А. Ковалев обращается к понятию героического в книгах Л. И. Брежнева. В связи с определением героического характера эпохи Л. И. Брежнев останавливается на вопросе о героизме, его формах и сущности. «Есть героизм тяжелых периодов в жизни всего народа — примером может служить война. И есть героизм будней, когда сознательно и добровольно люди обрекают себя на тяготы...» И далее: «...подлинные герои в обычной обстановке бывают, как правило, скромными, не очень заметными: они просто и безотказно делают свое дело». Каждый этап рождает героев своего времени. Л. И. Брежнев выделил героическую фигуру участника освоения целины — первоцелинника. «Целинник — фигура историческая», — отметил он.

Л. И. Брежнев раскрывает связь времени, закономерную логику развития социалистического общества, разными звеньями которого являются и героическая борьба на полях сражений, и самоотверженный труд в промышленности суровых послевоенных лет, и героика будничного выращивания урожая на вновь осваиваемых землях. В его книгах особенно подчеркивается неумирающее значение опыта военной поры, во многом определившего черты послевоенного де-

сятилетия, ценного и в наше время овладения богатствами Тюмени и Уренгоя, строительства БАМа, преобразования сельского хозяйства Нечерноземья.

Вспоминая о военных событиях и хозяйственных мероприятиях, Л. И. Брежнев насыщает свое повествование рассказом о конкретных людях, о тех, чья воля, профессиональные знания, мастерство определяли ход дел, вели к замечательным достижениям. Во всех трех книгах показано, что, наряду с мобилизацией материальных ресурсов, правильной организацией дела, удачной расстановкой кадров, умелым использованием знаний и опыта специалистов, важно уметь пробудить и направить резервы духа людей, их инициативное творчество. Обе стороны — производственно-техническая и нравственно-человеческая — неразрывны. Это объясняет внимание Л. И. Брежнева к вопросам воспитания людей, к партийно-политической работе в Советской Армии, к методам партийного руководства на крупных промышленных комплексах, к воспитательной работе в условиях полевой страды на целине.

В. А. Ковалев отметил постоянный интерес Л. И. Брежнева к вопросам литературы и искусства. Чрезвычайно велика роль искусства во фронтовой обстановке. Л. И. Брежнев вспоминает о сатирическом плакате Б. Пророкова, выставленном перед глазами окопавшегося противника, и о том, как «песня распрямила людей», и о том, как порою незаменимо было «меткое слово, сказанное своим, доморощенным поэтом», о стихах, которые читала бойцам комсорг Мария Педенко, о деятельности писателей в газете.

В книге «Целина» Л. И. Брежнев касается проблем развития национальной культуры. Приводя точку зрения казахского просветителя Абая — первого переводчика Пушкина, учившего свой народ «не замыкаться, не стоять на месте, обогащать свое творчество достижениями русского и других народов», Л. И. Брежнев делает важный вывод: «Всякая национальная культура, замкнутая в себе, неизбежно проигрывает, теряет черты общечеловечности».

Далее докладчик показывает принципиальное значение книг Л. И. Брежнева для исследователей истории советской литературы. В недавнем прошлом некоторые недалековидные литераторы стремились представить послевоенное десятилетие как годы упадка, кризиса советского общества и свои выводы распространяли на область литературы. Теперь, после появления книг-воспоминаний Л. И. Брежнева, особенно хорошо видно, как ошибались эти литераторы: они не увидели кипучей творческой жизни советских людей в первое послевоенное десятилетие, многогранной успешной деятельности партии, созидательного пафоса времени. Они не заметили и процессов роста советской литературы, не оценили по достоинству так называемые «произ-

водственные» романы, поэмы, пьесы послевоенных лет, твердили об измельчании реализма, преувеличенно сожалели об укоренении «идеализаторских тенденций», забвении писателями жизненных противоречий, которые якобы, как поветрие, охватили всю литературу. Три темы — Великая Отечественная война, возрождение промышленности, освоение целины — нашли отражение в советской литературе 40—60-х годов, и эти проблемно-тематические циклы заслуживают выделения в число важнейших задач художественного освоения социалистической действительности.

Книги Л. И. Брежнева позволяют более точно решить проблемы периодизации литературного процесса послевоенных десятилетий. Докладчик обрисовывает литературную ситуацию середины пятидесятих годов, называет появившиеся в 1954 году произведения, в частности первые главы второго тома «Поднятой целины», напечатанные в «Огоньке» в то время, когда разворачивалось освоение целины. Но и до сих пор целинная эпопея еще не нашла такого глубокого и яркого изображения, как гражданская война в «Тихом Доне» и коллективизация — в «Поднятой целине».

Строить литературную периодизацию необходимо на ясной социально-исторической основе. В рамках единого периода (1945—1970-е годы) надо рассматривать события этапного значения: возрождение промышленности (40-е годы), победа на целине (середина 50-х), овладение атомной энергией и подготовка выхода в космос (50-е годы), перестройка руководства сельским хозяйством в 60-е годы, разворачивание грандиозных строек в Сибири, преобразование Нечерноземья. В соответствии с таким пониманием исторического процесса следует изучать и движение литературы.

Заканчивая свой доклад, В. А. Ковалев высказывает мысль, что книги Л. И. Брежнева — это учебник жизни для масс трудящихся и для каждого отдельного советского гражданина.

Доктор филол. наук В. В. Тимофеева в своем выступлении затронула одну из важнейших особенностей книг Л. И. Брежнева — подлинно гуманистический взгляд на взаимоотношения личности и истории. Концепция жизни, которая лежит в основе этих работ, является определяющей и в литературе социалистического реализма. Пристальное внимание к человеку, его земным заботам в мемуарах Л. И. Брежнева поставлено в связь с главными событиями времени. Опыт работы партии в годы Великой Отече-

ственной войны, восстановительный период и целинная эпопея еще не нашли полного воплощения в художественных произведениях. Трилогия Л. И. Брежнева призывает писателей-современников глубже разрабатывать человековедческие проблемы, служит верным ориентиром нашей литературно-художественной критике, науке о литературе.

О принципах партийного руководства хозяйственной и культурной жизнью страны, составляющих практическую основу книг Л. И. Брежнева, говорил секретарь парторганизации института доктор филол. наук О. В. Творогов. Во всех трех книгах Л. И. Брежнев утверждает действенность новых методов воспитательной работы в массах. На страницах его книг развивается мысль о главных качествах руководителя: партийной требовательности и уважении к человеку. Автор «Малой земли», «Возрождения» и «Целины» в умении партийного руководителя находить правильные решения сложнейших вопросов повседневной жизни, в тесной связи его с народом видит залог успешного выполнения кардинальных задач коммунистического строительства.

В итоговом слове заместителя директора института доктора филол. наук А. Н. Иезуитова содержались выводы о методологическом смысле книг Л. И. Брежнева. Работы Л. И. Брежнева дают ответы на многие вопросы современности. Его высказывания о закономерностях политического и культурного развития социалистического общества носят теоретический характер. Исключительно важны они для исследователя художественной литературы. Так, Л. И. Брежнев часто обращается к ленинскому положению о коммунистической партийности. Единство требовательности и чуткости по отношению к человеку, считает А. Н. Иезуитов, выражает смысл партийности как руководящего принципа в жизни социалистического общества и как важнейшей эстетической категории. Методологическая ценность книг Л. И. Брежнева состоит в диалектическом подходе к проблемам личного и общественного, будничного и героического, войны и мира.

Закрывая заседание, А. Н. Иезуитов подчеркнул, что книги Л. И. Брежнева помогают литературоведению глубже и точнее осмыслить актуальные проблемы культурного развития многонационального советского народа.

А. А. Дырдин

ФЕДОР ЯКОВЛЕВИЧ ПРИЙМА

(к 70-летию со дня рождения)

Ф. Я. Прийма принадлежит к числу ученых широкого литературоведческого профиля: он крупный специалист в области истории русской литературы XIX века, известный знаток связей русской литературы с западноевропейскими литературами, исследователь ряда кардинальных проблем литературы Древней Руси и XVIII века.

Но основные исследовательские интересы Ф. Я. Приймы сосредоточены на проблемах русской литературы XIX века. Он внес значительный вклад в изучение творчества Пушкина, Гоголя, Герцена, Белинского, Чернышевского, Добролюбова, Некрасова, Тургенева, Толстого и других классиков русской литературы.

Ф. Я. Прийма создал ценные работы о Н. А. Некрасове. Еще в 1964 году он опубликовал статью «Поэт совершенно народный», где развернул свой тезис о тесной связи Некрасова с народной литературой. Круг исследований поэзии Некрасова неизменно расширялся: взаимоотношения с фольклором, анализ поэтического стиля Некрасова, соотношения его поэзии с литературной традицией, раскрытие активной роли творчества Некрасова в истории освободительного движения и т. д.

Ф. Я. Прийма является редакторомготавливаемого нового академического издания Собрания сочинений Н. А. Некрасова и руководителем группы некрасоведения Пушкинского дома.

Ярко проявился исследовательский талант Ф. Я. Приймы в изучении литературных связей двух братских народов — русского и украинского. Среди работ на эту тему особенно выделяется цикл статей: «Шевченко и вольная русская печать», «Шевченко и русские славянофилы», «Шевченко и русское освободительное движение 1840—1860-х годов», «Шевченко и поэты „Искры“», «Шевченко и студенческое движение периода революционной ситуации в России 1859—1861 гг.», «Поэзия Шевченко в русской общественной и литературной жизни 1870—1880 годов». Исследователь рисует картину взаимодействия двух братских славянских литератур, прослеживает прогрессивные тенденции русской и украинской культур, выявляя

процесс формирования освободительных идей в истории обоих народов. Проблема русско-украинских литературных связей получила целостное раскрытие в капитальной монографии Ф. Я. Приймы «Шевченко и русская литература XIX века» (1961). Творчество Шевченко трактуется Ф. Я. Примой под знаком его мирового значения, его глубинной близости к русской культуре и освободительному движению России. Ученый выступает против антинаучных концепций некоторых дореволюционных и современных зарубежных украинских националистов, противопоставляющих великого поэта и его творчество передовой литературе России. В своей книге Ф. Я. Прийма определяет линии становления и развития творчества великого украинского поэта, формирования его эстетических и общественных воззрений, показывая огромное значение Шевченко не только для украинской, но и для русской культуры и общественной мысли.

Книга Ф. Я. Приймы «Шевченко и русская литература XIX века» была удостоена в 1964 году Ленинской премии.

Значительное место в трудах Ф. Я. Приймы занимает вопрос о связях русской и западноевропейской литератур. Уже в ранней работе «Лев Толстой и Эмиль Золя» (1946) им намечаются основные аспекты этой сложной проблемы. В последующие годы ученый написал цикл статей, посвященных проблематике взаимосвязей европейских литератур. А в 1970 году вышла книга Ф. Я. Приймы «Русская литература на Западе», в которой показаны пути и формы проникновения русской классической литературы в западноевропейскую культурную среду. На основании новых рукописных источников исследователь раскрыл плодотворное сотрудничество русских и зарубежных деятелей литературы за два столетия, с начала XVIII века и до начала XX века. К числу особенно оригинальных разработок в этой книге относится статья «Начало мировой славы Льва Толстого». Всесторонне обследовав большую газетно-журнальную и мемуарную литературу, Ф. Я. Прийма осветил восприятие идей и творчества Льва Толстого в стра-

нах Запада — Франции, Англии, Германии. Ученый убедительно показал, что в каждой из этих стран Лев Толстой уже в ранний период своей литературной деятельности оставил заметный след в ее идеологическом и культурном развитии.

Все разделы книги Ф. Я. Приймы «Русская литература на Западе» основаны на тщательных поисках, на неизвестных рукописных и давно забытых печатных источниках. Материалы эти глубоко проанализированы и поставлены в связь со многими явлениями историко-литературного процесса в ряде европейских стран. Такой подход вносит новое как в понимание национальных европейских литератур, так и в оценку той роли русского словесного искусства, которую оно издавна играло в европейском литературном развитии.

Изучая русскую классическую литературу, Ф. Я. Прийма выходит далеко за пределы XIX века — и в Древнюю Русь, и в XX век.

В течение многих лет его внимание привлекает величайший памятник древнерусской литературы «Слово о полку Игореве». В 1950 году, в связи с 150-летием первого издания «Слова о полку Игореве», Ф. Я. Прийма публикует первую свою статью, посвященную «Слову». С тех пор им написаны десятки статей по самым разнообразным проблемам изучения древнего памятника. В настоящее время им закончена работа над книгой «Слово о полку Игореве» в историко-литературном процессе первой трети XIX века». Эта книга является итогом его многолетних разысканий и исследований. Она имеет большое значение не только для более глубокого понимания «Слова о полку Игореве», но и для опровержения бытующих за рубежом концепций, в которых ставится под сомнение подлинность этого шедевра древнерусской литературы. Новаторская по своей мысли и богатая содержанием, книга способствует изучению творческого воздействия величайшего национального памятника искусства слова на многовековое художественное развитие русского общества и зарубежных славян.

В своей вступительной статье к Собранию сочинений Антиоха Кантемира в большой серии «Библиотеки поэта» (1956) Ф. Я. Прийма талантливо осветил многие стороны литературной деятель-

ности замечательного русского сатирика начала XVIII века.

Работы Ф. Я. Приймы отличаются методологической принципиальностью и высокой профессиональной культурой. Они всегда основаны на точном и всестороннем изучении фактов. Ф. Я. Прийма — неутомимый разведчик и открыватель редких документальных свидетельств. В этом отношении он проявляет подлинное научное подвижничество. Поразительна его эрудиция, осведомленность в самых различных областях знаний. Из наук, близких к литературоведению, Ф. Я. Прийма особенное внимание уделяет лингвистике.

Обращает внимание научный стиль работ Ф. Я. Приймы. Противник громких фраз, он всегда стремится к научной строгости и точности изложения.

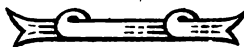
За десятилетия работы в Институте русской литературы (Пушкинский дом) он подготовил кадры филологов, занимающих теперь видное место в отечественной науке. В 60—70-е годы Ф. Я. Прийма — заместитель директора института, а в настоящее время возглавляет самый крупный в институте сектор новой русской литературы, недавно подготовивший четырехтомную «Историю русской литературы», работающий над коллективными трудами по пушкиноведению, истории литературы XVIII века, над изданием собраний сочинений Достоевского и Некрасова, вторым изданием сочинений Тургенева и т. д.

Ф. Я. Прийма много сделал для развития советской историко-литературной науки. Его фундаментальные труды привлекают широкое внимание научной общественности в нашей стране и за рубежом. Он принадлежит к числу виднейших, авторитетнейших ученых института старшего поколения.

Мы ждем от Федора Яковлевича Приймы еще многих исследований, написанных с присущими его работам научной глубиной и принципиальностью, гражданской страстью и высоким чувством подлинного патриотизма.

Ф. Я. Прийма — ветеран Великой Отечественной войны. Он награжден орденом Красной Звезды и четырьмя медалями. В мирное время Ф. Я. Прийма — неутомимый энтузиаст литературоведческой науки — отмечен орденом «Знак Почета».

*В. Г. Базанов, В. А. Ковалев,
Г. Н. Моисеева, К. И. Ровда*



ГРИБОЕДОВСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

Всесоюзная грибоедовская конференция «Проблемы биографии и творчества А. С. Грибоедова» состоялась 8—10 февраля 1979 года в Институте русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР.

Открывая конференцию, зам. директора института, доктор филол. наук А. Н. Иезуитов отметил все возрастающее значение Грибоедова в культурной жизни нашей страны, постоянный интерес к его творческому наследию со стороны историков литературы и деятелей искусства.

Канд. филол. наук С. А. Фомичев (Ленинград) выступил с докладом «Личность Александра Сергеевича Грибоедова». Советская наука многое сделала для прояснения судьбы Грибоедова, обнаружив несостоятельность ряда принципиальных суждений о нем, бытовавших в «веке минувшем» на правах будто бы самоочевидных истин. Однако до сих пор, отметил докладчик, остается популярной легенда о Грибоедове, сложившаяся в 1830—1850-е годы, когда острый интерес русского общества к личности автора «Горя от ума» сталкивался с крайне скудной информацией о его жизни. В этих условиях немногие известные факты (создание комедии и оправдание драматурга следственным комитетом в 1826 году, блестящая дипломатическая карьера и трагическая гибель) оценивались и сопрягались под впечатлением событий и настроений последекабристской эпохи, эпохи общественной реакции. Именно в это время был «сконструирован» образ Грибоедова-скептика, блестящий ум которого «изнемогал в усилиях бесплодных». Под влиянием этой легенды в конце 1860-х годов было переадресовано Грибоедову стихотворение Баратынского «Взгляни на лик холодный сей...»; возникал образ холодного мыслителя под кистью Крамского (1873); рождалось блоковское представление об авторе «Горя от ума» как о «петербургском чиновнике с лермонтовской желчью и злостью в душе» (1907); создавался роман Тынянова «Смерть Вазира-Мухтара» (1927). На самом деле, говорилось в докладе, и в восприятии грибоедовских друзей, и в творчестве драматурга, и в его поступках и деяниях запечатлен иной образ Грибоедова. Его светлый ум, гармоническая личность и деятельная натура принадлежат к самым могучим проявлениям русского духа. Годы реакции не сломили Грибоедова. «Не знаю ничего завиднее, — писал Пушкин, — последних годов его бурной жизни. Самая смерть, постигшая его среди смелого, неравного боя, не имела для Грибоедова ничего томительного. Она была мгновенна и прекрасна».

Доктор ист. наук В. В. Пугачев (Саратов) сделал доклад «Грибоедов и декабристы. (К характеристике общественно-политических взглядов драма-

турга)». В спорах о принадлежности Грибоедова к тайному обществу преобладает мнение, что Грибоедов был декабристом. По мнению В. В. Пугачева, материалы следствия над Грибоедовым истолковываются не совсем верно. Правительство интересовала не связь Грибоедова с тайным обществом, а его возможная связь с Ермоловым. Когда правительством убедилось, что никаких связей с Ермоловым не было, Грибоедов был освобожден. Полемизируя с М. В. Нечкиной, докладчик утверждал, что политические взгляды Грибоедова не дают основания считать его декабристом, ибо нельзя зачислять в декабристы всех прогрессивно мыслящих людей того времени.

В докладе П. С. Краснова (Москва) «„Твой верный друг и брат...“ (Грибоедов и С. Бегичев)» содержалось много новых фактов и подробностей, характеризующих личность друга Грибоедова С. Н. Бегичева. В докладе опровергалось сложившееся мнение о том, что Бегичев ничем не проявил себя в тайном обществе, и доказывалось, что Бегичев, напротив, принимал активное участие в деятельности ранних преддекабристских организаций. Проделанный П. С. Красновым анализ имеющихся материалов позволил наглядно показать, что Грибоедов высоко ценил советы и критические замечания своего друга, черпал из разговоров с ним важные для себя сведения. Все это дает возможность по-новому оценить некоторые стороны жизни и творчества автора «Горя от ума».

С докладом «Александр Грибоедов и Александр Чавчавадзе» выступил доктор ист. наук Л. С. Семенов (Ленинград). Отметив известную идейную близость Грибоедова и А. Чавчавадзе, докладчик осветил их служебную деятельность и проекты, направленные на улучшение положения народов Закавказья. Л. С. Семенов привел пять неопубликованных писем Грибоедова, назначенного посланником в Персии, к Чавчавадзе, ставшему начальником Армянской области, образованной в 1828 году из бывших Эриванского и Нахичеванского ханств. Письма к Чавчавадзе убедительно демонстрируют заботу об охране интересов восьми тысяч семейств переселенцев и тех, кто содействовал русской армии на театре военных действий в 1826—1827 годах.

Канд. ист. наук И. К. Ениколопов (Тбилиси) сделал доклад «Грибоедов на переговорах в Туркманчае». В докладе была освещена роль Грибоедова в заключении Туркманчайского мирного договора. По мнению докладчика, Грибоедов был основным составителем договора. Главной заслугой Грибоедова в этом деле следует считать включение в договор статьи о переселении армян из Персии. После подписания договора Грибое-

дов выполнял ответственную работу по редактированию материалов переговоров. В процессе работы были внесены значительные изменения в трактат «О торговле российских и персидских подданных», в «Церемониал» были добавлены новые статьи. Все это следует считать инициативой Грибоедова. В заключение докладчик затронул вопрос о взаимоотношениях Грибоедова с семьей Ениколоповых.

Доклад канд. филол. наук Л. М. Ариштейна (Ленинград) «О гибели Грибоедова (по английским источникам)» был основан на новых материалах, проливающих свет на обстоятельства гибели Грибоедова. Это отчет английского посланника о предпринятом им расследовании убийства Грибоедова, его переписка по этому поводу с персидским и английским правительством. Докладчик привлек к исследованию вопроса о гибели Грибоедова дневники английского офицера Дж. Александера, переписку английских резидентов в Персии. Выявленные факты подтверждают версию о том, что гибель Грибоедова была результатом целенаправленной деятельности политических группировок, которых не устраивал мир между Россией и Персией.

С докладом «Русские Чацкие» выступил канд. филол. наук А. Л. Гришунин (Москва). Докладчик обратил внимание на типовой, «формульный» смысл комедии Грибоедова — произведения о борьбе нового со старым. Кроме «Чацких», названных Гончаровым (Белинский и Герцен), было много других реально-исторических лиц, вступавших в конфликт со средой и попадавших таким образом в ситуацию Чацкого. Это прежде всего декабристы. Типичнейшая черта Чацкого — нежелание «прислуживаться», а потому и «служить» — отличала П. Я. Чадаева и П. А. Вяземского, К. Ф. Рыльева и А. В. Сухова-Кобылина. А. Л. Гришунин подробно остановился на судьбе русского офицера Николая Фермора, которая имеет много соответствий с судьбой грибоедовского героя. Докладчик заключил, что изображенный Грибоедовым конфликт Чацкого с барской Москвой имеет универсальный характер и может быть типологически сопоставлен со многими реальными явлениями жизни.

В докладе «Поэтика комического в „Горе от ума“» канд. филол. наук Л. А. Степанов (Краснодар) выявил в структуре «Горя от ума» микрокомедии, которые оказываются соотносительными с общей коллизией произведения. Докладчик раскрыл систему комедийных приемов, используемых Грибоедовым в «Горе от ума».

Канд. филол. наук В. В. Прозоров (Саратов) в докладе «Чацкий и его ровесники. (Об особенностях драматического конфликта в комедии Грибоедова)» показал, что традиционное и справедливое понимание конфликта «Горя от ума» как противоборства старого и нового, «века нынешнего» и «века минувшего»,

должно быть дополнено чрезвычайно важной драматической коллизией, которая обнаруживается прежде всего во встречах и столкновениях Чацкого с молодыми героями комедии (Софья, Молчалин, Скалозуб, Горичи, Репетилов и др.). Старики (Фамусов, Тугоуховские, Хлестова и пр.) другими уже не станут, они — вчерашний день Москвы. Более страшен «век минувший» в «детях», в молодом поколении. В комедии очевиден не только конфликт поколений, но и сложный разлад в самом молодом поколении. Горе Чацкого — итог нравственных падений, равнодушия, пустомыслия, фразерства его ровесников.

Доклад «Функции внесценических персонажей в „Горе от ума“ и в русских стихотворных комедиях XVIII—начала XIX века» сделал преподаватель Саратовского университета Ю. Н. Борисов. В докладе доказывалось, что система внесценических персонажей как существенная область поэтики «Горя от ума» родилась на основе глубокого обобщения Грибоедовым художественного опыта предшественников. Ю. Н. Борисов рассмотрел пьесы Мольера, Капниста, Судовщикова, Шаховского и других авторов, а также ранние произведения Грибоедова. В «Горе от ума» драматург-новатор неизмеримо обогатил распространенный прием комедийного письма, предельно усилил драматургические функции «мимолетных образов» (выражение Н. К. Пиксанова).

Канд. филол. наук С. В. Свердлина (Астрахань) в докладе «„Горе от ума“ и „Дядя“ А. Мицкевича» провела сравнительно-исторический анализ третьей части «Дядюв» и «Горя от ума». Он дает основания предполагать, что Мицкевич был согласен с критическими отзывами Пушкина и Вяземского о «Горе от ума» и учел их в «Дядях». В третьей части поэмы выступает не один герой-борец, но группа проповедников-патриотов. Имеются сочувствующие среды, на первый взгляд, явных подхалимов. Со своими монологами патриоты обращаются не к идейным противникам, но друг к другу и к сочувствующим. Творческий опыт Грибоедова, способствуя утверждению и углублению реализма Мицкевича, служил решению важных идейных и художественных задач.

С докладом «„Горе от ума“ в южнославянских странах» выступил канд. филол. наук В. К. Петухов (Ленинград). Тема усвоения грибоедовского наследия зарубежными славянами характеризовалась докладчиком как многопроблемная и обширная по материалу. Поэтому В. К. Петухов ограничился рассмотрением рецепции комедии Грибоедова в литературном процессе народов Югославии. Особо отмечалось непосредственное воздействие «Горя от ума» на становление сербского реалистического театра 70-х годов XIX века. Докладчик подчеркнул усилившийся интерес к комедии в современной Югославии (появ-

ление новых стихотворных переводов «Горя от ума» в Сербии, Хорватии, Словении; возобновление театральных постановок комедии Грибоедова).

В докладе канд. филол. наук Т. П. Головановой (Ленинград) «„Горе от ума“ и народный театр» рассматривались некоторые особенности образной структуры и драматургические приемы комедии Грибоедова, связанные с традициями народного театра. Т. П. Голованова отметила непосредственный интерес Грибоедова к лубочному театру. Избирательность эстетической позиции Грибоедова наблюдается по отношению к европейской драматургии. Особое его внимание привлекали те произведения Мольера, Бомарше, которые были связаны с традициями ярмарочного, площадного театра. Темп, ритм, энергия драматургического языка народного театра, самый смех — острый и непочтительный — во многом определили народное начало комедии «Горе от ума».

Аспирант Ленинградского университета Ю. П. Фесенко сделал доклад «Комедия „Горе от ума“ и роман в стихах „Евгений Онегин“». Известный отзыв Пушкина о комедии в письме к Бестужеву и «Отрывок из Гете» Грибоедова были рассмотрены докладчиком в контексте полемики Пушкина с декабристами о первой главе «Евгения Онегина». На основании ряда сопоставлений Ю. П. Фесенко пришел к выводу о близости идейно-художественных исканий Грибоедова и Пушкина. Среди многочисленных произведений, «цитируемых» Пушкиным в «Евгении Онегине», «Горе от ума» занимает уникальное место по объему и количеству приводимых «цитат». Связь с грибоедовской комедией особенно отчетливо проявляется при создании «собрательного образа» социальной среды (например, описание именин Татьяны), впервые открытого в русской литературе Грибоедовым. Оба произведения, говорилось в докладе, стремились воспроизвести новый тип общественного самосознания, возникший после войны 1812 года. Основное качество прогрессивно настроенного современника — стремление к социальной активности — передавалось не только событийным рядом, но и самой структурой произведения, вовлекающей читателя-зрителя в процесс творчества. Предельная активизация читательско-зрительского восприятия являлась, в сущности, лиризмом особого качества. Докладчик сделал вывод, что, несмотря на различие Онегина и Чацкого как социально-исторических типов, оба произведения призывали к борьбе за свою индивидуальность против нивелирующего влияния окружающего общества.

Доклад канд. филол. наук Л. В. Жаравиной (Кишинев) был посвящен теме «Грибоедов и Гоголь». Гоголь относился к комедии противоречиво, его не удовлетворяла драматургическая техника и особенно образ Чацкого. По мнению докладчицы, комедия Грибоедова была воспри-

нята Гоголем сквозь призму художественных достижений Пушкина, но и Пушкин и Гоголь недооценили новаторство Грибоедова. Первичным в комедии Грибоедова является не драматическая коллизия, а лирический монолог. Характерно, что многие упреки Грибоедову были позже переадресованы Чехову. В докладе была затронута проблема определения жанра «Горя от ума». По мнению Л. В. Жаравиной, «Горе от ума» не имеет отношения к гоголевской традиции, это лирическая драма, где комедийность уходит в лирический план. Глубокое же родство Гоголя и Грибоедова видится в торжестве нравственного начала.

Канд. филол. наук Л. И. Емельянов (Ленинград) выступил с докладом «Тип Чацкого в историко-литературной концепции Аполлона Григорьева». Ап. Григорьев назвал Чацкого «единственным героическим лицом нашей литературы». Этот тезис Григорьева проясняется в контексте его общей общественно-эстетической и историко-литературной концепции. Критик считал наивным ждать появления великого литературного произведения из жизни большого света, ибо она есть мираж, недостойный места в поэзии. Грибоедову же единственному удалось показать эту призрачную жизнь большого света в соприкосновении с «жизнью действительной», т. е. с тем, что в широком плане противопоставит миру Фамусовых, и представляет ее — Чацкий. Ап. Григорьев ведет родословную Чацкого от Гриневых, Багровых, Дубровских — носителей «человечески-народного взгляда» на мир. Именно поэтому и отрицает Чацкий жизнь большого света, и только этот взгляд делает его героической личностью.

В докладе «Ф. М. Достоевский и А. С. Грибоедов. Театральные впечатления Достоевского» канд. филол. наук Н. В. Королева (Ленинград) отметила, что устойчивый интерес Достоевского к грибоедовской комедии был характерен для писателя в течение всей его жизни. В его художественных и публицистических произведениях имеются прямые и косвенные высказывания о «Горе от ума» и ее героях, оценки подобных типов и ситуаций в новых общественных условиях. Хотя Достоевский смотрит «Горе от ума» в разные периоды своей жизни, в его произведениях нашло отражение творческое восприятие спектаклей, поставленных в романтический период театрального развития (1830—1840-е годы). Умная и талантливая игра русских актеров в грибоедовской пьесе, стоявшая на уровне общественной мысли передовой части русской интеллигенции, дала толчок творческим поискам Достоевского.

Доктор филол. наук Г. В. Краснов (Коломна) выступил с докладом «Грибоедов в художественном сознании Л. Н. Толстого». В докладе рассматривалось своеобразие восприятия Л. Н. Тол-

стым личности и творчества Грибоедова, был поставлен вопрос о значении Грибоедова в общем контексте художественных воззрений Толстого.

В последний день работы конференции, 10 февраля, состоялось совещание по проблемам текстологии «Горя от ума». В его работе приняли участие: академик Д. С. Лихачев, Ю. Н. Борисов, А. Л. Гришунин, И. К. Ениколопов, Д. М. Климова, Н. В. Королева, Г. В. Краснов, П. С. Краснов, С. В. Свердлина, Л. С. Семенов, В. В. Пугачев, С. А. Фомичев. Обсуждалась проблема основного («канонического») текста «Горя от ума» и научного изучения многочисленных списков комедии. В ходе обсуждения были вновь подтверждены выработанные чл. корр. АН СССР Н. К. Пиксановым принципы издания текста «Горя от ума» по авторизованному (Жандровскому и Булгаринскому) спискам с учетом в отдельных случаях данных автографа ранней редакции комедии (Музейного автографа). Вместе с тем была подчеркнута необходимость изучения и выявления всех неавторизованных списков пьесы, ряд которых (прежде всего самых ранних по времени создания, принадлежавших в свое время лицам ближайшего грибоедовского окружения) заслуживает отдельного научного издания в качестве своеобразных памятников рукописной традиции бытования гениального произведения Грибоедова — на-

пример список «Горя от ума», принадлежавший семье Ениколоповых (в настоящее время он передан И. К. Ениколоповым в ЦГИА Грузинской ССР).

В большом конференц-зале института была развернута выставка рукописных, музейных и книжных фондов. Впервые выставлялся портрет Грибоедова работы Л. С. Игорева 1853 года. Следует отметить литографию К. Осокина с картины художника Машкова, на которой запечатлен акт заключения Туркманчайского мира. Среди прочих участников на картине изображен Грибоедов. На выставке были представлены: альманах «Русская Талия на 1825 год», где опубликованы отрывки из «Горя от ума»; издания комедии разных лет; автографы произведений Грибоедова «Лубочный театр» (1817) и «Хищники на Чегеме» (1825); альманахи «Мнемозина» (1824, ч. 1) и «Полярная звезда на 1825 год», где публиковались стихотворения Грибоедова; автографы писем Грибоедова к Бестужеву-Марлинскому от 22 ноября 1825 года и Кюхельбекеру от 27 ноября 1825 года; вновь найденная записка Грибоедова к А. И. Колечицкой 1823 года; наиболее интересные из многочисленных списков комедии, хранящихся в рукописном отделе Пушкинского дома. Особый стенд был посвящен теме «Грибоедов и декабристы».

О. С. Муравьева



О VIII МЕЖДУНАРОДНОМ СЪЕЗДЕ СЛАВИСТОВ

Между 3 и 10 сентября 1978 года в Югославии в городах Загребе и Любляне состоялся VIII Международный съезд славистов. В Съезде приняли участие слависты 26 стран, представленных в составе Международного комитета славистов (МКС): Австралия, Австрия, Бельгия, Болгария, Великобритания, Венгрия, ГДР, Голландия, Греция, Дания, Израиль, Италия, Канада, Норвегия, Польша, Румыния, СССР, США, Финляндия, Франция, ФРГ, Чехословакия, Швейцария, Швеция, Югославия, Япония. Японские делегаты впервые приняли участие в Съезде славистов (без докладов).

По имеющимся в настоящее время данным, опубликованным в югославской печати, на Съезде присутствовало около 1500 ученых, было прочитано около 900 докладов и сообщений. Состоялось одно пленарное заседание Съезда (его открытие) и одно публичное заседание Международного комитета славистов. На VIII съезде работали пять секций (языковедение, литературоведение, литературно-лингвистические проблемы, фольклористика, история), которые подразделялись на 11 подсекций. Всего состоялось 84 заседания. К сожалению, вопреки существующей традиции, «Программа» VIII Съезда (составленная по плану его югославских организаторов) не предусматривала пленарного заключительного заседания для всех делегатов Съезда, где обычно подводятся итоги и намечаются перспективы будущего съезда. Состоялось только расширенное заседание МКС в городе Любляне.

Советская делегация состояла из 96 ученых. Ее руководителем был председатель Советского комитета славистов (СКС) академик М. П. Алексеев, первым заместителем — заместитель председателя СКС член-корр. АН СССР Д. Ф. Марков, заместителем — заместитель председателя СКС доктор филол. наук А. Н. Робинсон и секретарем делегации — ученый секретарь СКС канд. филол. наук В. П. Гребенюк.

Съезд славистов был организован и проходил под руководством Международного комитета славистов и его президиума, состоявшего из следующих лиц: председатель — акад. Б. Крефт (СФРЮ, Словения); вице-председатели — акад. И. Франгеш (СФРЮ, Хорватия), акад.

М. П. Алексеев (СССР), акад. В. Георгиев (Болгария), акад. В. Хензель (Польша); первый секретарь — проф. В. Анич (Югославия), второй секретарь — д-р П. Шимунович (Югославия). Под руководством МКС действовали: Югославский комитет славистов, организационный комитет VIII Международного съезда славистов, секретариат, а также руководители всех национальных комитетов славистов.

В целом идейная значимость и научная содержательность работы Съезда славистов были определены заранее на совещаниях МКС в Берлине и Мюнхене таким образом, чтобы они отвечали прогрессивным задачам развития данной области знания и охватывали все разделы славистики, с выделением в каждом из них наиболее актуальных проблем. Научные и организационные мероприятия, осуществленные МКС и национальными комитетами славистов в соответствии с уставом МКС, содействовали тому, что в докладах и сообщениях, состоявшихся на Съезде, был поднят ряд принципиальных и продуктивных проблем и вопросов. Дискуссии по докладам и сообщениям были в значительной мере подготовлены их участниками, так как они в большинстве случаев основывались на ознакомлении с заранее опубликованными текстами докладов и сообщений. Дискуссии были насыщены научным содержанием, велись активно и оживленно, хотя и очень децентрализованно. Как правило, дискуссии протекали в рамках достойных академических споров, преследующих цели научного прогресса и соревнования. Во многих случаях Съезд славистов содействовал укреплению полезных научных контактов между его участниками.

Советский комитет славистов, Украинский и Белорусский комитеты славистов провели большую работу по подготовке к VIII Международному съезду славистов. Как положено уставом МКС, до Съезда были изданы доклады многих стран-участниц, в том числе все доклады советских ученых.

СКС подготовил три тома докладов, которые были опубликованы издательством «Наука»: «Славянские литературы» (редакционная коллегия: М. П. Алексеев, Д. Ф. Марков, А. Н. Робинсон,

В. П. Гребенюк), «Славянское языкознание» (редакционная коллегия: В. И. Боровский, С. Б. Бернштейн, О. Н. Трубачев, Н. И. Толстой), «История, культура, этнография и фольклор славянских народов» (редакционная коллегия: В. А. Дьяков, В. И. Злыднев, И. И. Костюшко, Н. И. Кравцов, В. В. Кропоткин, Г. Н. Мойсеева, В. К. Соколова, В. П. Шерстобитов). В этих трех сборниках опубликовано 75 докладов. Были изданы также брошюры с докладами славистов от УССР (12 докладов), БССР (7 докладов), АН Лит. ССР (1 доклад), АН Арм. ССР (1 доклад), МГУ (2 доклада), Института русского языка им. А. С. Пушкина (1 доклад).

Съезд открылся утром 4 сентября в торжественной обстановке в самом большом концертном зале г. Загреб, вмещающем свыше двух тысяч человек. После краткого вступительного слова председателя МКС академика Братко Крефта Съезд приветствовали: д-р Иво Морчан (от имени Союзного Исполнительного Веча Югославии), академик Михаил Апостольский (председатель Совета всех югославских академий), президент Югославянской Академии наук и искусств Яков Сироткович и представитель ЮНЕСКО (директор Отдела изучения культуры) г. Пушта Дас (Индия). Слово для приветствия от всех славянских стран было предоставлено акад. М. П. Алексееву (СССР) и от неславянских — проф. Полю Гарду (Франция).

Затем от имени Съезда председатель Б. Крефт приветствовал двух присутствовавших на заседании старейших делегатов съездов славистов — акад. М. П. Алексеева, по случаю его 80-летия (исполнившегося между VII и VIII съездами), и проф. Йосипа Бадалича, которому недавно исполнилось 90 лет; последний выступил с ответной речью.

Свою приветственную речь акад. М. П. Алексеев, желая успеха работе VIII съезда, закончил приглашением на IX съезд, который должен состояться в 1983 году в Киеве. Приглашение Международному комитету славистов было сделано по уполномочию и от имени Академии наук СССР и двух республиканских академий — Украинской и Белорусской. Речь шла о том, что IX съезд должен состояться «в древнем Киеве, колыбели трех восточнославянских языков и культуры».

С научными докладами на пленарном заседании выступили: М. П. Алексеев — «Всесветная слава Л. Н. Толстого» (был опубликован в югославской печати — «Вестник», Загреб, 1978, 12 сент., с. 11), проф. Радмила Маринкович (СФРЮ, Сербия) — «Коммуникация как фактор структуры средневековой книжности», акад. И. Франгеш (СФРЮ, Хорватия) — «Мирослав Крлежа» (об одном из виднейших сербохорватских писателей современности); акад. Б. Конески (СФРЮ, Македония) — «О традиционных факто-

рах в развитии славянских литературных языков XIX и XX вв.».

VIII Международный съезд славистов в значительной степени проходил под знаком 150-летия со дня рождения Л. Н. Толстого, отмечавшегося 9 сентября 1978 года. Большое впечатление на делегатов Съезда произвел доклад М. П. Алексеева, который сопровождался воспроизведением голоса Л. Н. Толстого (по фонографической записи).

Проблематика Съезда славистов была актуальной, обширной и интересной. Здесь представляется возможным только в общей форме назвать основные проблемы и темы, определявшие деятельность Съезда славистов и охватывавшие большие или малые группы докладов, собраний и выступлений в дискуссиях.

В секции языкознания с различных точек зрения рассматривались всегда привлекавшие внимание участников съездов славистов вопросы праславянского языка как системного целого, возможности реконструкции праславянской фразеологии, эволюции праславянских элементов в отдельных славянских языках. Определенное внимание уделялось старославянскому языку, его объединяющему литературному значению и судьбам у южных и восточных славян.

Важное теоретическое и эмпирическое значение приобрела проблема происхождения, формирования и периодизации народных славянских языков, в особенности литературных языков, продуктивное исследование которых основывалось на социально-исторических и историко-лингвистических данных. Различные проблемы и методы изучения славянских языков в их истории и современном состоянии обсуждались с учетом взаимодействия этих языков с неславянскими языками и воздействия на них иноязычных элементов, в первую очередь греко-латинских, а затем финно-угорских, тюркских, германских и романских. Живо дискутировались в свете сравнительной диалектологии актуальные вопросы языкового родства славянских народов. Предпринимались интересные опыты характеристики лексических и морфологических средств славянских языков с точки зрения их семантической, синтаксической и стилистической функций. Динамика развития славянских литературных языков со второй половины XVIII века рассматривалась на основе социалингвистической методологии. Насущные в теоретическом и практическом отношениях вопросы лексикологии изучались в связи с этимологией и словообразованием в плане формальном и семантическом с позиций синхронического и диахронического анализа. Равноправный и вполне правомерный интерес был проявлен участниками дискуссии к различным аспектам исследования всех славянских языков (русского, украинского, белорусского, польского, чешского, словацкого, лужицкого, болгарского, сербо-хорватского, македонского,

словенского). Характерно, что более 50 зарубежных ученых в качестве тем для своих докладов избрали разные стороны и явления русского языка, например: «К вопросу о неопределенных местоимениях в русском языке» (Уорд, Великобритания). «Семантический подход к анализу образования слов в современном русском языке» (Схонефельд, США), «Очерк русской глубинной флексии» (Марван, Австралия) и др. Это свидетельствует о стремлении зарубежных ученых глубже понять закономерности русского языка и о росте его популярности в зарубежных странах. По сравнению с предшествующими съездами славистов усилился интерес к таким проблемам, как научно-технический прогресс и язык, данные этимологии о происхождении славянских языков, сравнительная история славянских литературных языков, в частности вопрос развития стилей языка, тенденции в развитии современных диалектов, методика изучения устно-разговорной речи, соотношение различных уровней языка и речи, теория аспектологии. Среди лингво-стилистических проблем ведущее место занимали такие, как теория поэтического языка, теория и практика перевода художественной литературы, фольклорные источники в поэзии различных народов.

В секции литературоведения центральное место занимали проблемы методологии сравнительного изучения славянских литератур на всем протяжении их истории, поэтики и типологии славянского романа, развитие направлений, стилей и жанров в славянских литературах на рубеже XIX—XX веков, античные мотивы в славянских литературах, закономерности развития, связи и типологии древних славянских литератур. Особо выделялась тема «Лев Толстой и мировой литературный процесс» (кроме пленарного доклада М. П. Алексеева доклады советских ученых: А. М. Адамовича, В. С. Барахова, Н. Е. Крутиковой, в соавторстве с Т. П. Заморий и М. Д. Бажинской). Следует отметить увеличение, по сравнению с предшествующим Съездом, удельного веса методологической проблематики в программах литературоведческих подсекций, их возрастной теоретический уровень и конкретность постановки проблем сравнительно-типологического литературоведения. Советские докладчики внесли большой вклад в разработку этой проблематики, а в практическом применении сравнительно-типологического подхода к характеристике основных процессов, тенденций и закономерностей развития литературы на важнейших этапах истории русской, украинской, словацкой, чешской, польской, болгарской и других славянских литератур доклады советских делегатов были наиболее широкими, содержательными и методологически аргументированными. Оживленно обсуждались на Съезде проблемы, связанные со «Словом о полку Игореве» (доклад А. Н. Робинсона), были

представлены новые неопровержимые доказательства его подлинности, исследовалось его идейное содержание, символика, место в поэтической системе Средневековья. Большое внимание было уделено изучению основных направлений в славянских литературах XX века, а именно — реализма, социалистического реализма, авангардизма и модернизма в их различных, исторически видоизменяемых формах, разных социально-идеологических функциях и соотношениях. Следует подчеркнуть большой удельный вес докладов, посвященных вопросам развития русской и советской литературы, возрастное мастерство, с каким советские слависты и многие слависты социалистических стран анализировали произведения русской и советской художественной литературы. Сравнительное изучение современных славянских литератур, впервые предпринятое со стороны отдельных советских ученых на VI Съезде славистов в Праге (1968), теперь получило большое и плодотворное развитие в проблемных докладах как от советской делегации, так и от делегаций Болгарии, Венгрии, ГДР, Чехословакии. Следует назвать в этой связи доклады В. И. Борщукова, Л. Н. Будаговой, Г. Д. Вервеса, В. П. Ведяной (в соавторстве с В. А. Захаржевской и Г. Н. Сиваченко), П. А. Николаева, С. В. Никольского, М. Н. Пархоменко, В. А. Хорева (в соавторстве с Ю. В. Богдановым и Г. Я. Ильиной), С. А. Шерлаимовой. Шпротой теоретической проблематики отличались доклады член-корр. АН СССР А. С. Бушмина, член-корр. АН БССР И. Я. Науменко. Эта тенденция безусловно заслуживает поддержки в перспективах организации IX Съезда славистов.

В литературно-лингвистической секции основные доклады касались исследований в области исторической поэтики, системы стилей и их функций в славянских литературах и литературных языках. Много места уделялось изучению языка художественных произведений, выяснению стилистического своеобразия отдельного произведения, творчества писателя и даже разновидности художественной речи (повествовательная речь, диалогическая, стихотворная и т. п.). Привлекали внимание задачи изучения своеобразия типов литературного языка, природы функционального стиля (публицистический стиль, административный, официально-деловой и т. п.). Рассматривались вопросы семантической и формальной структуры текста, характера организации текста, стилистически значимых средств языка. Большое внимание было уделено проблеме языка писателей, особенно Л. Н. Толстого.

В секции фольклористики большая часть докладов и научная дискуссия были сконцентрированы вокруг двух основных проблем: фольклор славянских народов в системе социалистической культуры и поэтики фольклора, его жан-

ровая специфика (доклады В. Е. Гусева, В. К. Соколовой, Н. С. Шумады и др.). Особое внимание было уделено концепции современного фольклора, его связи с другими видами искусства и поэтическому творчеству славянских народов периода второй мировой войны — партизанскому фольклору (доклад Б. П. Кирдана).

В секции общеславянских историко-филологических проблем основные темы отнесены к славянскому этногенезу, формированию славянских народностей, национально-освободительной борьбе южных славян в XIX веке, истории славистики (доклады акад. А. Л. Нарочницкого, член-корр. АН СССР Д. Ф. Маркова, член-корр. АН УССР Е. П. Кирилока, член-корр. АН УССР И. Н. Мельниковой и др.). В связи с 60-летием Великой Октябрьской социалистической революции, оказавшей огромное влияние на развитие революционно-освободительной борьбы славянских народов, важное значение имели доклады Л. Б. Валева (в соавторстве с И. И. Костюшко и М. М. Сумароковой), В. П. Шерстобитова (в соавторстве с А. В. Никоновым), В. В. Зеленина (в соавторстве с А. Х. Клеванским и А. Я. Манусевичем).

Разумеется, все перечисленные здесь в общей форме проблемы и темы освещались на Съезде славистов с различной степенью полноты, в разных теоретических аспектах и с далеко не равноценной эффективностью. Анализ научной проблематики Съезда, ее достоинств и недостатков, степени ее продуктивности для развития советской науки будет сделан в дальнейшем на специальных научных заседаниях и в научной печати, как по разделам наук и особо актуальных вопросов, так и в целом.

Советская делегация приняла весьма деятельное участие во всей работе Съезда славистов. На Съезде было прочитано 60 докладов советских ученых. Помимо докладов советские делегаты (докладчики и члены делегации, не являвшиеся докладчиками) весьма активно участвовали в многочисленных дискуссиях. Приходится только сожалеть, что югославские организаторы Съезда не вели статистику дискуссий, не собирали текстов выступлений; заседания не протоколировались, не было магнитофонной записи их. Следует напомнить, что весьма ценные и подробные «Материалы дискуссий» или «Акты Съезда» были опубликованы в странах, устраивавших съезды: IV — СССР, V — Болгария, VI — Чехословакия. Материалы дискуссий VII Съезда (Польша) еще не опубликованы, но они существуют. Материалов дискуссии на VIII Съезде нет.

Доклады советских ученых, читавшиеся на Съезде, отличались, как правило, широтой тематики, углубленностью разработки поставленных проблем и методологической обоснованностью.

В резолюциях Пленума Международного комитета славистов, состоявшегося 9 сентября в г. Любляне (после завершения VIII Международного съезда славистов), значится: 2. Согласно предложению академика Братко Крефта, местом проведения IX Международного съезда славистов, в соответствии с приглашением Советского комитета славистов, считать гор. Киев (УССР). 3. Обязанности председателя Международного комитета славистов на период между съездами и председателя IX Съезда славистов возложить на академика М. П. Алексеева.



НОВЫЕ КНИГИ

- Адамович А. М.** Лев Толстой и белорусская литература (Война и человек). Минск, «Наука и техника», 1978, 63 с. (Доклады VIII Междунар. съезда сла-вистов).
- Бентли Э.** Жизнь драмы. [Пер. с англ. В. Воронина. Послесл. Д. Урнова]. М., «Искусство», 1978. 368 с.
- Брюсовский сборник.** [Вып. 3. Ред. коллегия: В. С. Дронов (отв. ред.) и др.]. Став-рополь, 1977. 194 с. (Ставропольский гос. пед. ин-т).
- Гительман Л. И.** Русская классика на французской сцене. Л., «Искусство», 1978, 175 с.
- Достоевский в зарубежных литературах.** [Сб. статей. Отв. ред. Б. Г. Рейзов]. Л., «Наука», 1978. 240 с. (Ин-т русской лит-ры).
- Колобанов В. А.** Владимиро-Суздальская литература XIV—XVI веков. [Вып. 3. Учебн. пособие]. М., [Б. и.], 1978. 103 с. (Московский гос. пед. ин-т им. В. И. Ленина).
- Литература и фольклор Восточной Сибири.** [Респ. сб. Ред. коллегия: А. А. Татуйко (отв. ред.), Е. И. Шастина]. Иркутск, 1977. 160 с. (Иркутский гос. пед. ин-т).
- Литературно-критические работы декабристов.** [Вступ. статья, подгот. текста и примеч. Л. Г. Фризмана]. М., «Художественная литература», 1978. 381 с.
- Малышев В. И.** Древлехранилище Пушкинского дома. (Лит. 1965—1974 гг.). Л., «Наука», 1978. 135 с. (Ин-т русской лит-ры).
- Мирзоев В. Г.** Былины и летописи — памятники русской исторической мысли. М., «Мысль», 1978. 254 с.
- Новые материалы к истории русской литературы и журналистики второй поло-вины XIX века.** [Сборник в 2-х т. Т. 2. Подгот. текста, вступ. библиогр. статей и примеч. Г. Джавахишвили. Ред. Д. М. Гамезардашвили]. Тбилиси, Изд-во Тбилисского ун-та, 1977. 294 с.
- Проблемы художественного метода и жанра в истории русской литературы XVIII—XIX веков.** [Сборник трудов Московского гос. пед. ин-та им. В. И. Ленина. Ред. коллегия: А. Н. Ревякин (отв. ред.) и др.]. М., МГПИ, 1978. 160 с.
- Революция 1905—1907 годов и литература.** [Сборник. Отв. ред. Б. А. Бялик]. М., «Наука», 1978. 272 с. (Ин-т мировой лит-ры).
- Русская журналистика в литературном процессе второй половины XIX века.** [Сб. статей. Отв. ред. В. Б. Смирнов]. Пермь, [Б. и.], 1977, 99 с. (Пермский гос. пед. ин-т, Башкирский гос. пед. ин-т).
- Сетин Ф. И.** Возникновение русской детской литературы. Учебн. пособие. . . М., [Б. и.], 1978. 101 с. (Московский гос. ин-т культуры).
- Холодов Е. Г.** Язык драмы. Экскурсе в творческую лабораторию А. Н. Остров-ского. М., «Искусство», 1978. 240 с.
- Чернышевская Н. М. Н. Г. Чернышевский и Т. Г. Шевченко.** Воспоминания, заметки, материалы. [Послесл. Е. С. Шаблювского]. Киев, «Дніпро», 1978. 135 с.
- «Спаское-Лутовиново», государственный заповедник — музей-усадьба И. С. Турге-нева.** [Путеводитель]. Тула, Приокское книжное изд-во, 1978. [20] с.
- Традиции и новаторство в русской литературе.** [Сб. трудов Московского обл. пед. ин-та им. Н. К. Крупской. Ред. коллегия: Н. В. Осьмаков (отв. ред.) и др.]. М., [Б. и.], 1977. 147 с.
- Шаблювский Е. С.** Чернышевский и Украина. Киев, «Наук. думка», 1978. 343 с.
- Язык жанров русского фольклора.** Межвузовский научный сборник. [Ред. коллегия: З. К. Тарланов (отв. ред.)]. Петрозаводск, Петрозаводский гос. ун-т им. О. В. Куусинена, 1977. 128 с.
- Андреев Ю. А.** Движение реализма. Л., «Наука», 1978. 208 с. (Ин-т русской лит-ры).
- Аннинский Л. А.** Тридцатые—семидесятые. Лит.-критич. статьи. М., «Современ-ник», 1978. 271.
- Асаналиев К. А.** Движение во времени. Портреты, полемика, заметки, критич. миниатюры. Фрунзе, «Кыргызстан», 1978. 276 с.

- Баранова Н. Д. М. Горький — мастер критической прозы. Горький, Волго-Вятское кн. изд-во, 1978. 142 с.
- Волков А. А. Художественный мир Горького. (Советские годы). М., «Современник», 1978. 367 с.
- Егоров И. В. Система категорий в литературоведении. (Худож. образ). Учебн. пособие по курсу «Введение в литературоведение» для студентов I курса. Куйбышев, Куйбышевский ун-т, 1977. 23 с.
- Ершов Л. Ф. Сатира и современность. М., «Современник», 1978. 271 с.
- Ершов Л. Ф., Никулина Е. А., Филиппов Г. В. Русская советская литература 30-х годов. [Учебн. пособие для филол. спец. ун-тов и пед. вузов]. М., «Высшая школа», 1978. 232 с.
- Сергей Есенин. Проблемы творчества. [Сб. статей. Сост. П. Ф. Юшин]. М., «Современник», 1978, 351 с.
- Исследования по литературоведению и языкознанию. [Сб. статей. Отв. ред. Э. И. Фазылов, Л. В. Данилова]. Ташкент, «Фан», 1977. 205 с.
- Ковалев В. А. Этюды о Леониде Леонове. М., «Современник», 1978. 326 с.
- Комина Р. В. Современная советская литература. (Худож. тенденция и стилевое многообразие). [Учебн. пособие для филол. фак. ун-тов]. М., «Высшая школа», 1978. 176 с.
- Кондюрина Э. Ф. Леонид Леонов и писатели-современники. Материалы по спецкурсу для студентов филол. фак. Вильнюс, МВ ССО Лит. ССР, 1977. 106 с. (Вильнюсский гос. ун-т им. В. Капсукаса).
- Контекст. 1977. [Лит.-теорет. исслед. Ред. коллегия: Н. К. Гей и др.]. М., «Наука», 1978. 303 с.
- Кошечкин С. П. Раздумья о Есенине. [Предисл. К. Симонова]. Тбилиси, «Мерани», 1977. 287 с.
- Критическая мастерская. [Сб. статей. Сост. Н. Билецкий]. Кишинев, «Лит. артистикэ», 1978. 291 с.
- Крук И. Т. Ленинский принцип партийности литературы и свободы творчества. Киев, «Рад. школа», 1978. 135 с.
- Лайне С. В. Антифашистская публицистика 20—30-х годов. М., ВКШ при ЦК ВЛКСМ, 1977. 108 с.
- Лебедев П. Ф. Песни, звавшие на подвиг. Массовое фронтовое песенное творчество Великой Отеч. войны. Саратов, Приволжское кн. изд-во, 1978. 271 с.
- Литература и современность. [Сборник статей]. Улан-Удэ, Бурятское кн. изд-во, 1978. 176 с.
- Машовец Н. П. Русло реки народной. О творчестве Г. И. Коновалова. М., «Сов. писатель», 1978. 331 с.
- Методы и приемы научного анализа в филологических исследованиях. [Сб. статей. Ред. коллегия: Э. Д. Попова (науч. ред.) и др.]. Воронеж, Изд-во Воронежского ун-та, 1978. 171 с.
- Мирицхулава Б. А. В огне закаленная поэзия (1941—1945). [Пер. с груз.]. Тбилиси, Об-во любителей книги ГССР, 1978. 55 с.
- Оружием слова. Военно-патриотическая тема в советской литературе. [Сб. статей. Сост. В. Косолапов и др.]. М., «Художественная литература», 1978. 415 с.
- Петросов К. Г. Слово — полководец человеческой силы (В. Маяковский о поэте и поэзии). М., «Знание», 1978. 64 с.
- Поздняев К. И. Продолжение жизни. Книга о Б. Корнилове. М., «Современник», 1978. 239 с.
- Поэтика искусства слова. [Сб. статей. Ред. коллегия: С. Г. Лазутин (науч. ред.) и др.]. Воронеж, Изд-во Воронежского ун-та, 1978. 149 с.
- Романов А. В. Есть в жизни цель. Лит. портреты. М., «Правда», 1978. 63 с.
- Смелков Ю. С. Новое в жизни — новое в драме. М., «Знание», 1978. 63 с.
- Советская поэзия 20—30-х годов. [Республ. сб. Вып. 5. Ред. коллегия: В. П. Раков (отв. ред.) и др.]. Челябинск, Челябинский ГПИ, 1977. 163 с.
- Фольклор народов РСФСР. Межвузовский науч. сборник. [Отв. редакторы Т. М. Акимова и Л. Г. Барга]. Уфа, БГУ, 1977. 159 с. (Башкирский гос. ун-т им. 40-летия Октября).

Чалмаев В. А. Обновление перспективы. (Реализм современной русской литературы). М., «Современник», 1978. 335 с.

Боброва Е. И. Библиотека Петра I. Указатель-справочник. Под ред. Д. С. Лихачева. Л., БАН, 1978. 214 с.

Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина. Русские дореволюционные газеты в фондах Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина. (1702—1916). Алфавитный каталог. [Ч. 2. Сост. Е. Л. Каландаршвили, Т. Н. Ленкова, А. С. Шитик]. М., ГБЛ, 1977. 223 с.

Рудаева И. М., Турнич И. М. А. С. Макаренко. Указатель трудов и литературы о жизни и деятельности. М., «Педагогика», 1978. 80 с.

Русский советский драматический театр. Аннотированный указатель библиогр. и справ. материалов. 1917—1973. [В 3-х вып. Вып. 2. Сост. Л. Р. Левина, Т. Б. Чиркова, Т. С. Касаткина и др.]. М., [Б. и.], 1977. 277 с.

Технический редактор *М. Н. Кондратьева*
Корректоры *Н. В. Лихарева, Г. А. Мошкина и Г. В. Семерикова*

Сдано в набор 31.01.79. Подписано к печати 04.05.79. М-08616. Формат 70×108¹/₁₆. Бумага типограф-
кая № 2. Гарнитура обыкновенная. Печать высокая. Печ. л. 14¹/₂=20.30 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 24.78.
Тираж 16190. Тип. зак. № 81

Издательство «Наука», Ленинградское отделение, 199164, Ленинград, В-164, Менделеевская лин., 1

Редакция журн. Русская литература, тел. 218-16-01

Ордена Трудового Красного Знамени
Первая типография издательства «Наука», 199034, Ленинград, В-34, 9 линия, 12

Книги издательства «Наука»
можно предварительно заказать
в магазинах конторы «Академкнига»

АДРЕСА И ПОЧТОВЫЕ ИНДЕКСЫ МАГАЗИНОВ:

480091 Алма-Ата, ул. Фурманова, 91/97
370005 Баку, ул. Джапаридзе, 13
320005 Днепропетровск, пр. Гагарина, 24
734001 Душанбе, пр. Ленина, 95
375009 Ереван, ул. Туманяна, 31
664033 Иркутск, ул. Лермонтова, 289
252030 Киев, ул. Ленина, 42
252142 Киев, пр. Вернадского, 79
252030 Киев, ул. Пирогова, 4
277001 Кишинев, ул. Пирогова, 28
343900 Краматорск (Донецкой обл.), ул. Марата, 1
660049 Красноярск, пр. Мира, 84
443002 Куйбышев, пр. Ленина, 2
192104 Ленинград, Д-120, Литейный пр., 57
199164 Ленинград, В-164, Таможенный пер., 2
199004 Ленинград, В-4, 9 линия, 16
220072 Минск, Ленинский пр., 72
103009 Москва, ул. Горького, 8
117312 Москва, ул. Вавилова, 55/7
630076 Новосибирск, Красный пр., 51
630090 Новосибирск, Академгородок, Морской пр., 22
142292 Пущино (Московской обл.), «Академкнига»
620151 Свердловск, ул. Мамина-Сибиряка, 137
700029 Ташкент, ул. Ленина, 73
700100 Ташкент, ул. Шота Руставели, 43
700187 Ташкент, ул. Дружбы народов, 6
634050 Томск, наб. реки Ушайки, 18
450059 Уфа, ул. Р. Зорге, 10
720001 Фрунзе, бульв. Дзержинского, 42
310003 Харьков, Уфимский пер., 4/6

ДЛЯ ПОЛУЧЕНИЯ КНИГ ПОЧТОЙ
ЗАКАЗЫ ПРОСИМ НАПРАВЛЯТЬ ПО АДРЕСУ:

117192 Москва, Мичуринский пр., 12

Магазин «Книга — почтой»

Центральной конторы «Академкнига»

197110 Ленинград, Петрозаводская ул., 7

Магазин «Книга — почтой»

Северо-Западной конторы «Академкнига»