

Русская литература

№ 3

И С Т О Р И Е С К О - Л И Т Е Р А Т У Р Н Ы Й Ж У Р Н А Л

1985

Журнал выходит с 1958 года

СО Д Е Р Ж А Н И Е

К 800-ЛЕТИЮ «СЛОВА О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»

	Стр.
Д. С. Лихачев. Размышления об авторе «Слова о полку Игореве»	3
Г. Л. Венедиктов. Ритмика фольклорной прозы и ритмика «Слова о полку Игореве»	7
Л. А. Дмитриев, А. И. Михайлов. «Слово о полку Игореве» в русской советской поэзии	16
Б. И. Яценко. Лаврентьевская повесть о походе Игоря Святославича в 1185 году	31
<hr/>	
В. С. Барахов. Наследие А. М. Горького и вопросы культуры	43
П. П. Казаченок. О современном политическом романе	58
<hr/>	
И. Н. Сухих. «Остров Сахалин» в творчестве Чехова	72
М. Л. Семанова. А. П. Чехов в отзывах русских советских писателей и в их творческой жизни	85
<hr/>	
Л. Д. Усманов. Роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина» и научные споры 60—70-х годов XIX века	104
И. М. Тойбин. Поэма Баратынского «Бал»	118

П У Б Л И К А Ц И И И С О О Б Щ Е Н И Я

В. Н. Фойницкий. О возможных источниках фразеологии произведений В. И. Ленина	133
---	-----

(См. на обороте)

Е. К. Грозилин. Некоторые подробности знакомства А. А. Бестужева с А. С. Грибоедовым	138
Е. В. Цымбал. Письмо А. С. Грибоедова к К. В. Нессельроде	140
Б. В. Мельгунов. Об авторе редакционной статьи о «Стихотворениях А. Фета» в «Современнике» 1850 года	146
Г. В. Степанова. О прототипе Кукшиной в романе Тургенева «Отцы и дети»	152
И. В. Инов. Ф. М. Достоевский в жизни и творчестве В. Незвала	154
К. А. Баршт. Два рисунка Ф. М. Достоевского	162
З. Т. Прокопенко. М. Е. Салтыков-Щедрин и И. А. Гончаров в конце 60-х годов	166
М. Н. Дробышева. Ранняя драматургия М. Горького в Хорватии начала XX века	176
Е. И. Колесникова. Из наблюдений над структурой и творческой историей романа В. Закруткина «Сотворение мира»	183

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

О. В. Творогов. Новые исследования стилей художественной литературы . . .	195
В. В. Прозоров. Служение России (фундаментальное исследование о творчестве Салтыкова-Щедрина)	207
Т. В. Кривошапова. Исследование по теории и истории жанра литературной сказки	210
А. С. Мыльников. Важный источник по истории межславянских литературных связей	213
К. И. Ровда. Глубокие корни (новые книги о межславянских литературных связях)	216

ХРОНИКА	227
-------------------	-----

Редакционная коллегия:

В. В. ТИМОФЕЕВА (главный редактор),
 П. С. ВЫХОДЦЕВ (зам. главного редактора), А. А. ГОРЕЛОВ,
 Н. А. ГРОЗНОВА, Л. Ф. ЕРШОВ, А. Н. ИЕЗУИТОВ, В. А. КОВАЛЕВ,
 А. М. ПАНЧЕНКО, Ф. Я. ПРИЙМА, Г. М. ФРИДЛЕНДЕР

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», 1985 г.

РАЗМЫШЛЕНИЯ ОБ АВТОРЕ «СЛОВА О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»

Если мы задумаемся над тем, почему древняя русская литература была такой «чужой» и малоизвестной в русской культуре нового времени, то неизбежно приходим к выводу: причины лежат не только во внешних обстоятельствах, в постоянном отталкивании русской культуры от всего старого (что одновременно не только ускоряло развитие прогрессивных начал в русской жизни, но и тормозило их). Причины непонимания древнерусской культуры лежали и в самой этой культуре: она была замкнутой в своей простоте. Как шар, куб, пирамида выделяются в окружающей их среде своими простыми, замкнутыми формами, так и простые формы древнерусских литературных произведений облегчают восприятие их содержания и идей авторов.

Громадное большинство литературных произведений Древней Руси крайне просты: идеи не скрываются от читателя, не раскрываются постепенно — они на виду; изложение идет во временной последовательности — от более древнего к более новому, от начала событий к их концу. Единственное «украшение» литературного произведения — орнаментальность стиля, то более скупо, то более щедро употребляемое.

Разумеется, я упрощаю характер древней русской литературы и не принимаю во внимание многочисленные исключения. И все же какая-то правда в этом моем весьма общем наблюдении, как мне представляется, есть: простота бросается в глаза и остается по-разному присущей древнерусской литературе примерно до середины XVII века.

Самое разительное исключение из этой простоты литературной конструкции — «Слово о полку Игореве». Памятник этот нарушает обычную для Древней Руси хронологическую последовательность рассказа, нарушает единство настроения, соединяет эпичность и лиричность. Он в гораздо большей степени, чем обычные произведения Древней Руси, отражает личные мнения и настроения автора (отсюда понятное стремление исследователей «Слова» найти имя конкретного автора).¹

«Сложность» «Слова о полку Игореве» в известной мере упрощает понимание его поэтичности для современного читателя.

В самом деле, красота произведений нового времени отчасти связана с их загадочностью, даже если это произведение наших лет, написано при нас и на нашем материале (пример — хотя бы «Поэма без героя» А. А. Ахматовой). Тем более «острой» становится красота древнего произведения — «Слова о полку Игореве», вступающего в явное противоречие с обычной литературной «простотой» других современных ему памятников. Мне кажется, что красоту «Слова» подчеркивают даже те «загадочные» места, которые явились естественным следствием столетий его переписки. Если бы в «Слове» не было испорченных переписчиками (а может быть, и первыми издателями) мест, оно частично потеряло бы свою привлекательность для современных читателей.

До сих пор мои усилия в изучении «Слова о полку Игореве» были в основном направлены на то, чтобы выявить родство «Слова» с культурой его времени — литературой, народным творчеством, искусством, рели-

¹ См.: Дмитриев Л. А. Автор «Слова о полку Игореве». — ТОДРЛ, т. 40 (находится в печати).

гнозными представлениями — и найти в нем историческую подоплеку. Работы этого рода обобщены мною в двух изданиях книги «„Слово о полку Игореве“ и культура его времени» (1978 и 1985 годов).² Для того чтобы ответить на вопрос, почему «Слово» все же своеобразно, научных обоснований мало. Многое не может быть доказано, поскольку нельзя по самому существу вопроса, его постановке указать аналогии. И речь пойдет лишь о наших общих представлениях, догадках и воображаемых явлениях.

Решаясь говорить о них с читателями, я полагаю, что некоторое эвристическое значение эти воображаемые явления все же могут иметь, поскольку догадки иногда оправдываются (если они не слишком категорично выражены и не претендуют на строгую доказанность).

Так, как я представляю себе тот мир «Слова», к которому принадлежал его автор, и как он творил «Слово»: в каких нормах, эстетических представлениях и в какой литературно-бытовой обстановке?

Постараюсь изложить эти мои представления, снова и снова предупреждая читателей, что я ничего не могу и не собираюсь доказывать. Воображаемая ситуация, и только.

Л. А. Дмитриев справедливо считает, что не столько важно открыть имя автора «Слова», сколько определить тот социальный слой, к которому он мог принадлежать.

Как-то в разговоре со мной О. В. Творогов сказал, что он представляет себе автора «Слова» высоко профессиональным мастером, работавшим в строгой литературной традиции, от которой, впрочем, почти ничего не сохранилось. Я тотчас же с ним согласился; за гениальностью автора «Слова» чувствуется наличие не дошедших до нас традиционных форм профессиональной поэзии. И это особенно потому, что традиционность в доступных нам областях постоянно и как-то легко открывается.

Из всех слоев домонгольского общества наибольшим изменениям в результате чужеземного ига подвергся, с моей точки зрения, слой княжеский. Ни быт крестьян, ни формы быта и домашнего уклада ремесленников и мелких торговцев не могли особенно измениться во второй половине XIII—XIV веке. Но в княжеском быту мы замечаем ряд изменений, свидетельствующих и о появлении восточных влияний и об исчезновении исконных обычаев. Нарушены родственные связи с иностранными дворами, не упоминаются более турниры,³ княжеские «посаги», обычно совершавшиеся примерно в восьмилетнем возрасте, дружина, представлявшая собою аристократическую воинскую верхушку, становится обыкновенным войском, и т. д. Своеобразная «рыцарственность» киевского периода исчезает. И вот мне кажется, что с исчезновением этого рыцарственного быта исчезли в княжеском быту и княжеские певцы, на существование которых есть некоторые намеки в «Слове о полку Игореве» и в летописях.

Обратите внимание на текст Ипатьевской летописи под 1241 годом о «словутном певце» Митусе: «словутьного певца Митусу, древле за гордость не восхотевшу служити князю Данилу, разраного акы связаного приведоша...»⁴ Этот текст говорит о многом. Митуса несомненно светский певец, а не церковный, как думали некоторые, ибо только светскому княжескому певцу могло быть поставлено в вину не хотеть «служить» князю. В чем выразалось служение певца князю? Естественно предположить — в составлении песен в честь этого князя, т. е. Даниила.

² Отмечу, что во втором издании есть несколько существенных глав, отсутствующих в первом.

³ Ср. в Ипатьевской летописи под 1150 годом: «тогда же угре на фарех (иноходцах, — Д. Л.) и на скоках играхуть, на Ярославли дворе, многое множество» (ПСРЛ, М., 1962, т. 2, с. 416).

⁴ Там же, с. 794.

Причиной отказа в летописи выставляется «гордость», и это свидетельствует о достаточно высоком общественном положении княжеского певца.⁵

В самом деле (с учетом принятых мною уже давно реконструкций), в «Слове о полку Игореве» упомянуты четыре княжеских певца: это Боян, Ходына (принимая наиболее вероятную реконструкцию текста первого издания: «Рекъ Боянъ и ходы на» как «Рекъ Боянъ и Ходына»), «хоть» (т. е. любимец, может быть, излюбленный певец) князя Изяслава Васильковича и, наконец, сам автор «Слова о полку».

И каждому из певцов принадлежит как бы оценка происходящего. Певец обобщает и резюмирует смысл событий. Иногда это афоризм: «Дружину твою, княже, птицъ крылы приодѣ, а звѣри кровь полизаша»; или: «Тяжко ти головы кромѣ плечю, зло ти тѣлу кромѣ головы»; или: «Ни хытру, ни горазду, ни птицю горазду суда божиа не минути!». Иногда же это большое произведение, философски рассуждающее о прошедшем, — само «Слово о полку Игореве». Но во всех четырех случаях — это княжеские певцы, певцы светские, а в некоторых случаях присутствующие на поле битвы.

Поэтому небезосновательно предполагать, что и сам автор «Слова» участвовал в походе Игоря. Живые картины этого похода ясно видны в «Слове» во многих местах описания степи, ее насельников.

Б. А. Рыбаков предположил, что автором «Слова» был галицкий боярин Петр Борисович, которого я в свое время считал летописцем.⁶ Возможно. Во всяком случае, любимец князя, «хоть», певец мог выполнять и другие функции при дворе и, в частности, оруженосца, телохранителя, как это было в Скандинавии.⁷

Если это так, т. е. если певец был и политическим деятелем, то это бы объяснило изумительную осведомленность автора «Слова» в политической ситуации во всей Русской земле, его знание князей и княжеств, их истории, без которой не обходилась политика, и своей современности. И это сделало бы понятным его властный призыв к князьям выступить за Землю русскую. Этот призыв был бы смешон в устах скормороха, бессилен в устах певца из народа, недозволителен в устах чрезмерно зависимого придворного или простого воина, но он был возможен под прикрытием князя-покровителя.

Чьим же певцом, «хотью» был автор «Слова»? Есть только два князя, при которых певец мог именно так воспеть поход Игоря и произнести над ним осуждающие и, одновременно, похвальные слова, — это князь Святослав Киевский, «отец» по своему положению в стольном городе, и Игорь Святославич.

Скорее всего, это был «хоть» Игоря. И не только потому, что он почти как свидетель знал все о походе Игоря, но и потому еще, что он, как мне представляется, был летописцем Игоря, изложившим поход Игоря в его летописи, выразившим в этом описании заветные думы Игоря — его исповедь.⁸ К тому же он не чужд был новгородских тради-

⁵ А. Югов видел в Митусе автора «Слова», но против этого говорит слишком большой разрыв между событиями «Слова» и упоминанием Митусы, к тому же не восхотевшего служить галицкому князю, к предшественнику которого (Ярославу Осмомыслу) испытывал явную симпатию (Слово о полку Игореве / Пер., комм. и статьи А. Югова. М., 1970, с. 210—213).

⁶ Лихачев Д. С. Русские летописи и их культурно-историческое значение. Л., 1947, с. 235—241.

⁷ Адмони В. Г. Скальды при дворе конунгов. — ТОДРЛ, 1985, т. 38.

⁸ Первый раз Игорь произносит длинную покаянную речь, которую никто, кроме самых близких ему лиц, не мог слышать или записать с его слов позднее, когда он был схвачен в плен половцами. Вторично кается Игорь уже в плену, осознав гибельные последствия своего поражения для всей Руси и опять-таки речь носит беспрецедентный для русских летописей интимный характер. Напомню,

ций, а это очень показательно: отец Игоря Святослав Ольгович дважды сидел на Новгородском столе в самые критические моменты новгородской истории и был женат на новгородке, по-видимому простого происхождения.⁹

Это было давно. Связи с Новгородом были порваны, и следовательно можно думать, что певцу «Слова» было немало лет.

Почему я называю автора «Слова» «певцом»? Это подтверждается не только аналогиями с западноевропейскими певцами — миннезингерами; менестрелями, но и тем, что по моей догадке «Слово» исполнялось диалогически, т. е. так, как исполнялись аналогичные произведения германскими, скандинавскими и романскими певцами,¹⁰ т. е. обычными певцами средневековой Европы. А диалогически исполнять можно только устно, но «декламации» были неизвестны, а пение обычно. Поскольку мы коснулись пения и связи «Слова» с музыкой, о чем существует интересная книга Л. В. Кулаковского,¹¹ то становится понятным, почему «Слово» оказалось единственным памятником этой высокой певческой культуры. Хотя все эти произведения имели авторов, они не всегда, может быть, имели письменный текст. Приходится удивляться, как хорошо еще дошел до нас текст «Слова». Сравнительно со списками других произведений в нем не так уж много ошибок. Явные же ошибки — это своеобразные свидетельства точности текста. Было бы хуже, если бы эти ошибки исправлялись и осмыслялись усердными писцами. Лучший писец — тот, который не пытается придать темному месту свой смысл. И в этом отношении «Слову» относительно повезло.

Я называю автора «певцом», но убежден, что этот певец сам записывал свой текст. В этом его отличие от предшественников, от которых не дошло текстов их произведений. Бояна мы знаем только по приводимым в «Слове» трем его изречениям и по изображению его манеры в начальной части «Слова». Текст же «Слова», несмотря на некоторые искажения, естественные для памятника, многократно переписывавшегося, удивительно целен и отделан. Вместе с тем он не только фольклорен, но и книжен. Диалогичность же «Слова» — это в основном дань традиции.

Все, что я писал выше, — это догадки и «мечтания», ни для кого не обязательные, но они рождены не голой фантазией, а некоторым воображением, основанным на моих работах, упомянуть которые я позволил себе в сносках.



что в древнерусской литературе вымышленные речи были по преимуществу этикетного характера. Покаянные же речи Игоря носят конкретный характер, с упоминанием реальных событий и лиц и могли быть только услышаны летописцем от самого князя (при их произнесении, а вернее в его последующем пересказе).

⁹ Лихачев Д. С. «Слово о полку Игореве» и культура его времени. 2-е изд., доп. Л., 1985, с. 167 и сл.

¹⁰ Стеблин-Каменский М. Н. Древнескандинавская литература. М., 1979.

¹¹ Кулаковский Л. В. Песнь о полку Игореве: Опыт воссоздания модели древнего мелоса. М., 1977.

РИТМИКА ФОЛЬКЛОРНОЙ ПРОЗЫ И РИТМИКА «СЛОВА О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»

Ритмичность многих памятников древнерусской литературы общепризнана. Наиболее яркий пример такой ритмичности — «Слово о полку Игореве». Какова же природа и истоки этой ритмичности?

Попытки найти в «Слове» метрический стих, начиная с А. Х. Востокова, не оправдались. Обоснования ритмичности отдельными поэтическими приемами носили явно частный характер. Тогда появилась мысль о сложной, составной природе «Слова». Н. К. Гудзий предположил, что перед нами «чередование прозаических и стихотворных, в основе своей песенных, фраз».¹ Нашелся и образец такой прозы — норвежские саги. Стало быть, предполагалось чужеродное влияние. Но опыта разделения «Слова» на стихи и прозу никто не производил, и гипотеза не подтверждается анализом текста.

Ритмика «Слова» местами настолько выразительна, что порою ее прямо возводят к музыкальной природе, и «Слово» обозначается только как «песнь».² Но ритмика «Слова» весьма разнообразна, и в этом случае придется говорить о сложной музыкальной структуре — возможно ли такое типологически для периода ранней государственности?

К тому же и эта гипотеза о природе «Слова» ничуть не объясняет истоки его и в понимании ритмичности ставит «Слово» в исключительное положение, отрывает от других памятников древнерусской литературы. Автор «Слова» называет его «словом», «повестью» и «песнью» — именно определение «песнь» и может только быть употреблено в переносном значении.

Наиболее правильным представляется объяснение ритмики «Слова» как потока соразмерных речевых единиц, синтагм; оно закреплено в ритмических расшифровках В. И. Стеллецкого, А. К. Югова, Д. С. Лихачева. Однако здесь не хватает завершенности и увязывания ритмики «Слова» с ее истоками.

Естественно предполагать, что источником богатой и разнообразной ритмики древнерусской литературы был фольклор с его к этому времени многотысячелетним опытом. Д. С. Лихачев отмечал, что древнерусская литература «корректировалась» фольклором и что в «Слове» явственно ощутимы «следы высокой культуры именно устной речи».³ О влиянии на письменную литературу ритмики различных фольклорных жанров писал и В. И. Стеллецкий.⁴ Однако никто не догадался сравнить ритмику древнерусской прозы с ритмикой фольклорной прозы.

Но начнем с учения о синтагме.

Изучение синтагматики первым предпринял А. Х. Востоков, который попытался разбить на «прозодические периоды» как тексты народных пе-

¹ Гудзий Н. К. История древнерусской литературы. М., 1966, с. 145.

² Кулаковский Л. В. Песнь о полку Игореве: Опыт воссоздания модели древнего мелоса. М., 1977; Слово о полку Игореве / Сост. А. Е. Тархов, ред. В. В. Колесов, перевод А. Чернова. М., 1981.

³ История культуры древней Руси. М.; Л., 1951, т. 2, с. 167.

⁴ Стеллецкий В. И. Проблема ритмики «Слова о полку Игореве». Автореф. дис. на соискание уч. степени доктора филол. наук. М., 1978, с. 38—39.

сен, так и, что знаменательно, текст «Слова о полку Игореве». Основу народной ритмики А. Х. Востоков увидел не в стихотворном размере, а в «известном ряду слов», объединенных господствующим ударением.⁵

Вслед за ним И. И. Срезневский отмечал «мерность речи» как в сказках, так и в «Слове» и других древнерусских памятниках.⁶ Близок к этому был и К. С. Аксаков.⁷

А. А. Потебня заменил «прозодический период» А. Х. Востокова понятием «синтаксической стопы»,⁸ а Л. В. Щерба — понятием синтагмы. Оба, к сожалению, не касались ни фольклорной, ни древнерусской прозы, опираясь на материал только языка. Учение Л. В. Щербы позднее поддержал академик И. И. Мещанинов.⁹

Уже А. Х. Востоков правильно связал членение речи на «периоды» с дыханием говорящего. Л. В. Щерба прямо называл синтагму «дыхательной группой». Оставалось установить, что синтагмы в речи объединяются между собой в более крупные единицы. Первым это сделал Ф. Истомин, отметивший, что такие группы стремятся к уравниванию: «Вот тебе, бабушка, — Юрьев день», «А и сам-то говорит — таково слово».¹⁰ А Л. В. Щерба назвал объединение синтагм «мелодическим единством», где типичное, двучленное «единство» характеризуется восходящим и падающим ударением,¹¹ типа «Ленинград — большой город», «Это замечательное произведение — было вырезано простым ножом». К близкому выводу, об объединении в одном предложении нескольких групп слов (у него — фраз) с восходящим и падающим ударениями, пришел А. М. Пешковский.¹²

К сожалению, А. А. Потебня, Л. В. Щерба, А. М. Пешковский, И. И. Мещанинов рассматривали синтагму прежде всего как грамматическое единство слов, как единицу предложения. Теперь общепризнано, что синтагма, выступая «квантом» дыхания и «квантом» смысла, оказывается основной ритмической единицей речи.¹³

Но «мелодические единства» как единицы речевого потока, единицы монологической речи остались вне должного внимания науки. Эти мелодические единства, или бисинтагмы, — категории не языкознания, а литературоведения. Именно они, а не грамматические синтагмы (разного объема словосочетания с весьма разными интонациями) определяют ритмичность периодов и всего монолога. Они легко фиксируются на листе простановкой восходящего и падающего ударений и тире между синтагмами, как предложил еще Л. В. Щерба.¹⁴

Разговорная, диалогическая речь представляет в большей степени стихию «природы» языка, чем «культуру»¹⁵ его, — стихию речи, опирающейся на ситуацию и потому неполной, предполагающей жест, постоянно прерываемой для перестройки мысли, и, следовательно, заключает в себе стихию ритмов. Поэтому волнообразный ритм бисинтагматической речи несколько упрощает ритмику диалога, зато передает стройность, органи-

⁵ Востоков А. Х. Опыт о русском стихосложении. СПб., 1817, с. 100.

⁶ Срезневский И. И. Мысли об истории русского языка. М., 1859, с. 71, 72, 76.

⁷ Аксаков К. С. Полн. собр. соч. М., 1861, т. 1, с. 333, 404.

⁸ Потебня А. А. Обзор поэтических мотивов колядок и щедровок. — Русский филологический вестник, т. 11, вып. 1, Варшава, 1884, с. 19.

⁹ Мещанинов И. И. Члены предложения и части речи. Л., 1978, с. 116, 119, 121, 128.

¹⁰ См. его рецензию на «Законы стиха русского народного и нашего литературного» П. Д. Голохвостова. — ЖМНП, 1885, апрель, с. 360.

¹¹ Щерба Л. В. Фонетика французского языка. 7-е изд. М., 1963, с. 86, 87.

¹² Пешковский А. М. Избр. труды. М., 1959, с. 103.

¹³ Черемисина Н. В. Русская интонация: поэзия, проза, разговорная речь. М., 1982, с. 28, 31.

¹⁴ Щерба Л. В. Указ. соч., с. 122, 123, 129.

¹⁵ Якубинский Л. П. О диалогической речи. — В кн.: Русская речь / Ред. Л. В. Щерба. Пгр., 1923, вып. 1, с. 139.

зованность, «культуру» монолога. Культура монолога тысячелетиями вырабатывалась в жанрах фольклорной прозы, задолго до появления письменной литературы. Последняя никак не могла остаться свободной от влияния этой культуры, тем более что фольклор был тогда всеобщим достоянием.

Речь идет не о сказочных «формулах» типа присказок, не о вкраплениях клишированной речи, а о самой плоти сказок. Простой пример: «Жыл мужик да баба. Была — у них кўрочка ряба. Кўрочка — положила яйчко. Яйчко не простбе, а золотбе. Дед бил-бил — не разбил. Баба била-била...» (Е. И. Пугина, Тихвинский р-н).

Автором статьи, совместно с М. А. Никифоровой, записано на магнитофон около 800 фольклорных текстов, анализ которых показывает сплошную бисинтагматичность фольклорной прозы.¹⁶

Иногда бисинтагма включает не две, а три или более синтагмы, и в таком случае ряд ударений оказывается однотипным. «Шел, шел, шёл — стало темно. Попросился ночовать. Ну ночовать там пустили» (Е. И. Пугина). Здесь две бисинтагмы, последняя — с двумя падающими ударениями. А вот вариант с двумя восходящими: «Осенью сидит старуха — прядёт под окном лен. Она прядёт и говорит: „Ой, дедко, дедко! Бё-едны сейчас розбойники! Такая погода“» (Н. К. Голубева, Тихвинский р-н).

Бисинтагма универсальна. Она может объединять в целое и отдельные слова, и отдельные группы слов, и целые предложения! Составные синтагмы в ней могут весьма различаться по объему, но для конкретного фольклорного исполнителя характерно тяготение к определенному объему и определенной соразмерности.

Обычно бисинтагматическое членение подчиняется ходу смыслового содержания монолога, объемы синтагм прихотливо варьируются и на слух четкое ощущение ритма трудноуловимо:

«А этот генерал попросил Балакирева, чтобы он его избавил, от наказания. Балакирев взялся. И когда Петр Первый работал в канцелярии, всегда у ево — большой кот сидел на столе, у Петра. Ну вот, Балакирев взял, поймал мышшь, посадил ее в рукав и сел перед царем, который подписывал приговор» (П. П. Сорокин, Сонковский р-н Калининской обл.).

У некоторых исполнителей соразмерность синтагм довольно высока, синтагматика уже не только отражает ритм дыхания, но сама становится средством изобразительности, ритмика ощущается очень четко, приближая прозу к белому стиху:

«Как мне тебя отыскать?»
«А ты выйди только за ворота
и вскрикни:
„Сивко-бурко, вечный каурко,
встань передо мной,
ка-ак лист перед травой!“
Так я я — приду к тебе, прибегу».
Ну вот. Ладно!

(Н. М. Баранова, Сонковский р-н
Калининской обл.)

Поэтому правомерно говорить о фольклорных источниках русского стихосложения, не касаясь песенного фольклора. Об этом свидетельствует, например, материал сказочных формул («... стоит бык печеный, в заду чеснок толченый...»), считалок и игровых «стихов» (типа «Сорока-ворона кашку варила» и «Гуси-гуси! — Га-га-га! — Есть хотите? — Да-да-да!»). Кроме того, рождение русского стиха не одноактное явление — это вековой процесс, продолжающийся и сейчас.

¹⁶ Подробнее см. статью автора в кн.: Русский фольклор, т. 23 (в печати).

Перейдем к «Слову о полку Игореве».

Бисинтагматический подход к его ритмике позволяет объяснить и ее природу, и истоки. Автор «Слова» только довершил процесс соразмерения синтагм, который был начат в фольклоре.

С другой стороны, такой подход позволяет внести ряд технических обоснований и поправок к публикациям текста «Слова». Прежде всего, целесообразна бисинтагматическая подача текста (см. приложение), когда все синтагмы с падающим ударением печатаются немного отступая от края. Например:

Почнемъ же, братие,
 повесть сию
 от стараго Владимира
 до нынешняго Игоря,
 иже истягну умъ
 крепостию своею
 и поостри
 сердца своего мужествомъ,
 наплънився ратнаго духа,
 наведе своя храбрыя плъкы
 на землю Половецкую
 за землю Рускую.

Это не позволяет читателю допускать произвольную интонацию. У В. И. Стеллецкого,¹⁷ напротив, почти каждая бисинтагма подается как синтагма, т. е. группа слов с одним ударением, и неизвестно, с каким; это позволяет варьировать ударения так, что превращает стиховой период в прозу. Во-вторых, период в нашей разбивке приобретает настолько четкие стиховые ритмы, что говорить о прозаизмах уже не приходится. В-третьих, разбивка выявляет, что стих «и поостри...» несоразмерен подобным в строфе — пропуск слова здесь очень вероятен. Нетрудно заметить, что в рамках строфы соблюдается один тип соразмерности и грамматического параллелизма. Между прочим, это типично для всего «Слова». В-четвертых, выясняется явная ошибка В. И. Стеллецкого. У него:

наплънився ратнаго духа,
 наведе своя храбрыя плъкы на землю Половецкую
 за землю Рускую.

Несоразмерность и грамматическая несоотнесенность таких синтагм очевидна.

Спорных для разбивки мест в «Слове» немного. Исключений из бисинтагматической разбивки почти нет. (Это, кстати, доказывает большую сохранность текста). Таков стих 236 по В. И. Стеллецкому: «Рускаго злата насыпаше!»

Ту немци
 и венецици,
 ту греци
 и морава
 поють славу Святъславлю,
 кають князя Игоря,
 иже погрузи жиръ
 во дне Каялы,
 реки Половецкия.
 Рускаго злата насыпаша!

Здесь последний стих, вероятно, только осколок бисинтагмы.

Исключение и самое начало «Слова»:

Не лепо ли ны бяшетъ, братие,
 начяти старыми словесы

¹⁷ Слово о полку Игореве / Составление, вступ. статья, подготовка древнерусск. текста и комментарий В. И. Стеллецкого. Под ред. Ф. П. Филина. М., 1981, с. 91—92.

трудныхъ повестий о пълку Игореве,
Игоря Святъславлича?

Такой ритмический рисунок (два подъема и два падения сразу) совершенно нетипичен. Можно предполагать, что переписчик пропустил повтор и было так:

... трудныхъ повестий о пълку Игореве,
о пълку Игореве —
Игоря Святъславлича?

Этому есть в «Слове» аналогия:

Были плъци Олговы,
Ольга Святъславличя.

Бисинтагматический подход позволяет более обоснованно находить ритмические единицы. Не случайно часть текста у Стеллецкого разбита на синтагмы, а значительная часть дает бисинтагму в одну строку. 3-й и 4-й стих начала «Слова» у него подаются как одна синтагма, что сразу превращает начало в грубый прозаизм. Нерасчленение по действительным синтагмам и порождает представление, будто «Слово» — это соединение прозы со стихом. На деле перед нами только разновидности древнерусского стиха, и «Слово» в самом буквальном смысле должно быть названо поэмой.

Гораздо более чутким к ритмике «Слова» оказывается Д. С. Лихачев,¹⁸ чья разбивка текста подается, кстати, «лесенкой». Однако и здесь не со всем можно согласиться.

Тогда пушашеть 10 соколовъ на стадо лебедей:
которыи дотечаше,
та преди песнь пояше —
старому Ярославу,
храброму Мстиславу,
иже зареза Редедю предъ пълкы касожьскими,
красному Романови Святъславличю.

А надо бы:

Тогда пушашеть десять соколовъ
на стадо лебедей —
которыи дотечаше,
та преди песнь пояше
старому Ярославу,
храброму Мстиславу,
иже зареза Редедю
предъ пълкы касожьскими,
красному Романови —
Романови Святъславличю.

Последний стих текста (см. у Д. С. Лихачева), по нашему мнению, стяжение переписчика, типа «о пълку Игореве, Игоря Святъславлича» (см. выше), и нуждается в реставрации до объема бисинтагмы.

Хочется остановиться на «строфах», или периодах, «Слова». Особую красоту его составляют периодические появления в нем бисинтагм с тремя синтагмами.

... подъ трубами повити,
подъ шеломы възлеяены,
конецъ копия въскръмлени;
пути имь ведоми,
яругы имь знаеми,
луци у нихъ напряжени;

¹⁸ Лихачев Д. С. «Слово о полку Игореве»: Пособие для учителей. 2-е изд., испр. и доп. М., 1982, с. 125—143.

тули отворени,
сабли изъострени,
сами скачють,
аки серыи вльци въ поле —
ищучи себе чти,
а князю славы.

Или:

Коли соколъ въ мыгехъ бываетъ,
высоко птицъ възбиваетъ,
не дастъ гнезда своего въ обиду.
Нъ се зло:
княже ми непособие;
навиче ся години обратиша!

Для первой половины «Слова» характерны бисинтагмы с двумя восходящими ударениями, что придает ей интонационно мажорную напряженность, зато во второй половине чаще встречаются бисинтагмы с двумя падающими ударениями. В целом же абсолютно господствуют двучастные единицы.

Особенностью ритмики «Слова» оказывается также относительное постоянство структур и объемов синтагм в «строфе» и изменчивость этих параметров при переходе к другой строфе. Больше того, ритмический «канон» любой строфы не выступает прокрустовым ложем для содержания, как в классическом стихе, — он пластично меняется с изменением содержания (см. выше строфу о курянах). Вспоминаются слова К. С. Аксакова о народной ритмике: «...стих возникает из прозы, как скоро поэтическая сила вдохновения поднимает слово».¹⁹

Перед нами подлинный симфонизм поэтической ритмики. Он уникален по времени, по богатству и по пластичности. Очень нескоро его заново откроет Маяковский, но не успеет его развить «во весь голос». Его услышит А. Блок как музыку революции в своих «Двенадцати» — кстати, через фольклорные ритмы. Его подхватит Н. Заболоцкий — и тоже на базе изучения фольклора. Теперь это — общее наше достояние. Но «Слово» осталось первым и непревзойденным, соединив симфонизм ритмики с симфонизмом содержания в рамках общенациональной и трагической поэмы.

Такую силу «Слову» дали животворящие соки великого фольклорного наследия и гибкого и могучего нашего языка.

ПРИЛОЖЕНИЕ

СЛОВО О ПЛЪКУ ИГОРЕВЕ

Не лепо ли ны бяшетъ, братие,
начати старыми словесы
трудныхъ повестий о плъку Игореве,
о плъку Игореве —
Игоря Святъславлича?
Начати же ся тѣй песни
по былинамъ сего времени,
а не по замышлению Бояню.
Боянъ бо вещей,
аще кому хотяше песнь творити,
то растекашется мыслию по древу,
серымъ вълкомъ по земли,
шизымъ орломъ подъ облакы.
Помняшеть бо, рече,
първыхъ временъ усобице.
Тогда пушашеть десять соколовъ
на стадо лебедей:
которые дотечаше,
та преди песнь пояше

¹⁹ Аксаков К. С. Полн. собр. соч., т. 1, с. 333.

старому Ярославу,
храброму Мстиславу,
иже зареза Редедю
предъ плъкы касожьскыи,
красному Романови —
Романови Святъславличю.
Боянь же, братие,
не десять соколовъ
на стадо лебедей пуцаше,
нъ своя вещиа пръсты
на живая струны въскладаше —
они же сами
княземъ славу рокотаху.

Почнемъ же, братие,
повесть сию
отъ стараго Владимира
до нынешняго Игоря,
иже истягну умъ
крепостию своею
и поостри
сердца своего мужествомъ,
наплънився ратнаго духа,
наведе своя храбрѣя плъкы
на землю Половецкую
за землю Руськую.

Тогда Игорь възре на светлое солнце
и виде:

отъ него тьмою
вся своя воя прикрыты.

И рече Игорь
къ дружине своей:

«Братие
и дружино!

Луце жъ бы потяту быти,
неже полонену быти;

а всядемъ, братие,
на свои бръзѣя комони,
да позримъ синего Дону!»

Спаль князю умъ похоти
и жалость ему знамение заступи —
искусити Дону великаго.

«Хощу бо, рече, кошие приломити
конецъ поля Половецкаго
с вами, русици.

Хощу главу свою приложити
а любо шеломомъ испити Дону!»

О Бояне,
соловию стараго времени!
Абы ты сия плъкы ущекоталь,
скача, славию, по мыслену древу,
летая умомъ подъ облакы,
свивая славы оба полы сего времени!

Рища въ тропу Трояню
чресъ поля на горы,
пети было песнь Игореви,
того внуку:

«Не буря соколы занесе
чрезъ поля широкая —
галици стады бежать
къ Дону великому».

Чи ли въспети было, вещей Бояне,
Велесовъ вуче:

«Комони ржуть за Сулою —
звенить слава въ Кыеве».

Трубы трубятъ въ Новеграде —
стоять стязи въ Путивле.
Игорь ждетъ мида брата Всеволода,

и рече ему буй туръ Всеволодъ:
 «Один братъ, один светъ,
 светлый ты Игорю —
 оба есве Святъславичя!
 Седлай, брате, свои бръзьи комони,
 а мои ти готови,
 оседлани у Курьска напереди.
 А мои ти куряни —
 сведоми къмети:
 подъ трубами повити,
 подъ шеломи възлелеяни,
 конецъ копия въскръмлени;
 пути имь ведоми,
 яругы имь знаеми,
 луци у нихъ напряжени;
 тули отворени,
 сабли изъострени,
 сами скачють,
 акы серьи вльци въ поле —
 ищучи себе чти,
 а князю славе».

Тогда въступи Игорь князь
 въ златъ стремянь
 и поеха по чистому полю.
 Солнце ему тъмою
 путь заступаше,
 ноць стонуци ему
 грозою птичь убуди,
 свистъ зверинъ
 въ стада зби.
 Дивъ кличетъ врѣху древа,
 велить послушати земли незнаеме,
 Вльзе, и Поморию, и Посулию,
 и Сурожу, и Курсуню,
 и тебе, Тьмутороканьскый блъванъ.

А половци неготовами дорогами
 побегоша къ Дону великому,
 крычатъ телегы полуноцы —
 рци, лебеди распужени.
 Игорь
 къ Дону вои ведеть.
 Уже бо беды его
 пасеть птицъ по дубию,
 вльци грозу
 въсрожать по яругамъ,
 орли клетгомъ
 на кости звери зовуть,
 лисици брешуть
 на чръленыя щиты.
 О Руская земле!
 Уже за Шеломянемъ еси!

Дълго ноць мръкнетъ,
 заря светъ запала,
 мѣгла поля покрыла.
 Щекоть славий успе,
 говоръ галичь убуди.
 Русичи великая поля
 чрълеными щиты прегородиша,
 ищучи себе чти,
 а князю славы.

Съ зарания въ пятокъ
 потопташа поганья плѣкы половецкыя,
 и, рассушясь стрелами по полю,
 помчаша красныя девкы половецкыя,
 а с ними злато и паволокы,
 и драгыя оксамиты.

Орьтьмами, и япончицами, и кожухы,
и всякими узорочьи половецкыми ²⁰
начаша мосты мостити
по болотомъ и грязивымъ местомъ.
Чрьленъ стягъ, бела хорюговъ,
чрьлена чолка, сребрено стружие —
храброму Святъславичю!

Дремлетъ въ поле Ольгово хороброе гнездо —
далече залетело!
Не было оно обиде порождено:
ни соколу, ни кречету,
ни тебе, чрьный воронъ,
поганый половчине!
Гзакъ бежитъ серымъ влъкомъ,
Кончакъ ему следъ править къ Дону великому.

Другаго дни велми рано
крававы зори светъ поведаютъ,
чрьныя тучя съ моря идуть,
хотятъ прикрыти четыре солнца —
а въ нихъ трепещуть синии мльнии.
Быти грому великому!
Итти дождю стрелами съ Дону великаго!
Ту ся кошиемъ приламатъ,
ту ся саблямъ потручатъ
о шеломы половецкыя —
на реце на Каяле,
у Дону великаго.
О Руская земле!
Уже за Шеломянемъ еси.



²⁰ Перестановка строки наша.

Л. А. ДМИТРИЕВ, А. И. МИХАЙЛОВ

«СЛОВО О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ» В РУССКОЙ СОВЕТСКОЙ ПОЭЗИИ

В самом заглавии «Слова о полку Игореве» уже заложена мысль о бессмертии этого памятника. Действительно, что может быть долговечнее живого слова народа, заключающего в себе и всю глубину его духовной самобытности, и саму его историческую судьбу! А «Слово о полку Игореве» как раз и является таким «словом», в котором полноценно выражены и поэтическое мироощущение народа, и основное свойство народного исторического сознания — чувство Родины. И выражены не просто с завидной полнотой для своего времени, но и с гениальной предопределенностью для будущего. Вот почему извлеченный в конце XVIII века из забвения, стоящий у истоков трех братских литератур — русской, украинской и белорусской, — этот живой памятник поэзии, истории и судьбы нации сразу же включается в процесс духовного развития народа, находя самый живой отклик в сердцах и думах все новых и новых поколений. Многочисленность посвященных «Слову» научных исследований, множество вдумчиво и любовно сделанных переводов и эпизодических обращений к нему поэзии — убедительное свидетельство его властного воздействия на живой процесс развития культуры нового времени.

Остановимся на некоторых наиболее примечательных моментах воздействия «Слова о полку Игореве» на русскую, в основном советскую, поэзию.

Вопрос о времени создания «Слова о полку Игореве» однозначно и окончательно не решен. Бесспорно лишь то, что памятник этот был создан не позже конца XII века и, скорее всего, в 80-х годах этого столетия. 1185-м годом датируются события, которым посвящено «Слово», — поход Игоря Новгород-Северского в Половецкую степь, его поражение и пленение, набеги половецких ханов Гзака и Кончака на русские княжества, вызванные поражением Игоря, бегство Игоря из плена. Характер «Слова» дает все основания полагать, что задумано оно было в 1185-м году и в этом же году автор мог начать свою работу над ним. Неудивительно поэтому, что, не располагая документированными свидетельствами о дате написания «Слова», мы отмечаем 800-летие этого гениального памятника древнерусской литературы в 1985-м году.

Изучение «Слова о полку Игореве» как литературного памятника, исследование заключенных в нем исторических событий и реалий, его языка сыграло огромную роль в постижении русского средневековья вообще. Расширение наших знаний о средневековье, открытие новых памятников, введение в научный оборот новых исторических источников, новые данные по истории языка дают возможность по-новому прочесть «темные» места «Слова о полку Игореве», углубляют наше представление об исторических реалиях произведения, и в этом отношении «Слово» все время остается современным объектом филологической и исторической науки.

С изучением «Слова о полку Игореве», с уточнением древнерусского текста памятника тесно связаны переводы его на современный русский язык. Было бы, однако, неправильно рассматривать их только с точки

зрения изучения и толкования древнерусского текста. Каждый перевод, в большей или меньшей степени, является и самостоятельным литературным произведением. Еще до выхода в свет первого издания «Слова о полку Игореве» А. И. Мусин-Пушкин послал древнерусский текст «Слова», перевод и примечания к нему Екатерине II. До нас дошли три списка XVIII века перевода «Слова», имеющие заглавие «Песнь полку Игореву». Характерно, что А. И. Мусин-Пушкин в письме К. Ф. Калайдовичу так объяснял свое решение ускорить издание «Слова»: «Я, не быв переложением моим доволен, выдать оную («Песнь о полку Игореве», — Л. Д., А. М.) в печать не решился... По переезде же моем в Москву (в 1799 году, — Л. Д., А. М.) увидел я у А. Ф. Малиновского, к удивлению моему, перевод мой очень в неисправной переписке и, по убедительному совету его и друга моего Н. Н. Бантыша-Каменского, решился обще с ними сверить предложение с подлинником и, исправя с общего совета, что следовало, отдал в печать».¹ По-видимому, «неисправность» перевода ощущалась А. И. Мусинным-Пушкиным не только в несоответствиях перевода оригиналу, но и в недостатках его как литературного текста. В основе названных выше переводов «Слова» лежит первоначальный перевод Мусина-Пушкина.² И этот первоначальный перевод, и обнаруженный в бумагах Екатерины II, и сохранившийся в трех рукописных списках XVIII века, и перевод первого издания — прозаические переводы. Но заслуживает внимания то обстоятельство, что в переводе «Слова» в трех списках XVIII века и первого издания оно названо «песнью», а во вступительной заметке в обоих случаях о «Слове» говорится как о «поэме». Здесь нет смысла останавливаться на вопросе — стихами или прозой написано «Слово о полку Игореве», однако поэтический характер этого произведения не подлежит сомнению. Неудивительно поэтому, что очень рано наряду с прозаическими переводами «Слова» стали создаваться его стихотворные переложения.³ С тех пор и до наших дней «Слово» переводится и прозой, и стихами.

Конечно, в многолетней истории переводов «Слова» встречаются прозаические переводы произведения, в поэтическом отношении стоящие выше некоторых стихотворных переложений его. Они же в большей степени претендуют на научную точность передачи средствами современного литературного языка древнерусского текста произведения, в то время как стихотворные переложения «Слова», также преследуя цель адекватной передачи современным языком смысла древнерусского текста памятника, вместе с тем стремятся и к другому, а именно: средствами современной переводу стихотворной манеры наиболее полно отразить поэтическую сущность.

Естественно, что в стихотворных переложениях «Слова» находит отражение художественная манера самого переводчика, значительно ярче, чем в переводах прозаических, проявляется субъективное представление переводчика о смысле и содержании памятника XII века, о том историческом периоде, которому посвящено «Слово» и в который оно было создано. И в этом отношении стихотворные переводы «Слова о полку Игореве», независимо от их достоинств и недостатков, в каждом отдельном случае являются уже не только переводами «Слова», но и фактом истории поэзии своего времени. Переводы «Слова о полку Игореве» Жу-

¹ Калайдович К. Ф. Биографические сведения о жизни, ученых трудах и собраниях российских древностей графа Алексея Ивановича Мусина-Пушкина. — Записки и труды ОИДР. М., 1824, ч. 2, отд. 2, с. 36—37.

² Подробнее историю первоначальных переводов «Слова» см.: Дмитриев Л. А. История первого издания «Слова о полку Игореве». Материалы и исследование. М.; Л., 1960.

³ Первый стихотворный перевод «Слова» был опубликован в 1803 году: Серяков И. Поход Игоря противу половцев. СПб., 1803.

ковского, Деларю, Минаева, Гербеля, Мея, Майкова, Заболоцкого, Рыленкова, Чернова, Шкляревского — это уже не только переводы, но и поэтические творения этих поэтов. Поэт выступает уже не только как интерпретатор неясного для современного читателя текста, но в определенной степени и как соавтор творца. Такое «соавторство» накладывает особую ответственность на каждого, кто отваживается на стихотворный перевод «Слова о полку Игореве», что, к сожалению, далеко не всегда осознается современными переводчиками. Очень примечательно в этом отношении высказывание о переводах «Слова» поэта Асеева, датированное временем, когда традиция стихотворных переводов памятника уже была достаточно богата. В письме к Д. С. Лихачеву от 17 января 1962 года Н. Асеев писал: «Все попытки переводов „Слова“ производят жалостное впечатление сонаты, попробованной одним пальцем к проигрыванию».⁴ Суждение Асеева не бесспорно, но оно говорит о внутреннем богатстве великого творения.

В XIX веке стихотворных переводов «Слова» вышло довольно много, однако удачными, как с точки зрения близости к тексту оригинала, так и в отношении поэтических достоинств, могут быть признаны лишь переводы В. А. Жуковского и А. Н. Майкова, в определенной степени М. Деларю и Л. А. Мея. Эти переводы не потеряли своего значения и в наше время, и не случайно именно они включаются как лучшие образцы в современные издания сборников поэтических переводов «Слова о полку Игореве». Из перечисленных переводов самый поздний — А. Н. Майкова — датируется концом 60-х годов XIX века. Как отмечал в свое время С. К. Шамбинаго в обзоре поэтических переводов «Слова», «вслед за Майковым в 70-х годах появляется сразу несколько переложений „Слова“. Майковская работа была предельной высотой стихотворной поэтизации памятника. Позднейшие переложители, хотя и следуют за учеными комментаторами, хотя и стремятся, чтобы переводы их „отличались буквальностью“, но ничего оригинального придумать не могут».⁵ Такое положение в практике поэтических переводов «Слова о полку Игореве» продолжалось до появления первых советских переводов «Слова» в 30-е годы.⁶

* * *

Первые советские переводы «Слова о полку Игореве» (Г. П. Шторма и С. В. Шервинского) были опубликованы в 1934 году,⁷ получили высокую оценку и неоднократно переиздавались. К. И. Чуковский отмечал литературное совершенство перевода Шторма, близость перевода к тексту оригинала: «Его перевод есть вклад в „язычную словесность“ и в науку. Таков установленный стиль переводческого искусства тридцатых-сороковых годов».⁸ Подчеркивая стремление к научной точности и перевода Шервинского, Чуковский вместе с тем писал, что Шервинский «дал совершенно иной перевод, резко отличающийся от перевода Шторма: более

⁴ См.: Воспоминания о Николае Асееве / Составители К. М. Асеева и О. Г. Петровская. М., 1980, с. 273.

⁵ Шамбинаго С. К. Художественные переложения «Слова». — В кн.: Слово о полку Игореве. М.; Л., 1934, с. 219.

⁶ Обзор дореволюционных поэтических переводов «Слова» см. также: Еремич И. П. «Слово о полку Игореве» в русской, украинской и белорусской поэзии. — Учен. зап. ЛГУ, 1948, № 90. Сер. филол. наук, вып. 13, с. 35—59; Дмитриев Л. А. «Слово о полку Игореве» и русская литература. — В кн.: Слово о полку Игореве. (Библиотека поэта, большая серия). Л., 1967, с. 69—92.

⁷ Слово о полку Игореве / Ред. древнерусского текста и перевод С. Шамбинаго и В. Ржиги. Переводы С. Шервинского и Георгия Шторма. Статьи и комментарии В. Ржиги и С. Шамбинаго. Ред. и вступит. статья В. Невского. М.; Л., 1934.

⁸ Чуковский К. И. Высокое искусство. — Собр. соч.: В 6-ти т. М., 1966, т. 3, с. 528.

женственный, более лиричный и, я сказал бы, более музыкальный».⁹ Принципиально важной чертой этих переводов, отличавшей их от переводов предшествующего времени, К. И. Чуковский считал то, что в них нет «ни одной отсебятины», нет стремления «улучшить» или «украсить» подлинник.¹⁰

В 1930 году, в Париже, в журнале «Россия и славянство» был опубликован перевод «Слова» К. Д. Бальмонта, который, по словам поэта, представляет собой «стихом наших дней пропетое „Слово о полку Игореве“».¹¹

Несколько новых переводов памятника вышло, когда отмечалось 750-летие «Слова о полку Игореве» (И. А. Новикова, С. А. Басова-Верхожанцева, М. А. Тарловского, А. Кайева).¹² В 1939 году в Иванове был напечатан перевод «Слова о полку Игореве» Д. Н. Семеновского, а в Ростове-на-Дону — А. Н. Скрипова.

Из перечисленных переводов наибольшего внимания заслуживает перевод И. А. Новикова, неоднократно переиздававшийся и при жизни, и после смерти писателя. И. А. Новиков, как писал он сам, стремился дать перевод «совершенно понятный, точный и поэтически организованный».¹³ Признавая, что «великая древнерусская поэма открывается далеко не сразу, а потому переводчиком, непрестанно продолжающим свою работу, вносятся порою все новые и новые изменения текста»,¹⁴ И. А. Новиков в каждом новом издании своего перевода делал поправки, вносил изменения, учитывал то новое, что делалось в изучении «Слова о полку Игореве».

Патриотический подъем во время Великой Отечественной войны 1941—1945 годов обострил интерес к героическому прошлому, к памятникам русской старины, и в первую очередь к «Слову о полку Игореве». Неудивительно поэтому, что именно в эти годы заканчивают свою работу над новыми переводами «Слова о полку Игореве» сразу несколько авторов. В 1944 году был напечатан перевод В. И. Стеллецкого, в 1945 году отдельным изданием выходит перевод А. К. Югова. В том же 1945 году выступает с чтением своего перевода «Слова» Н. А. Заболоцкий (в 1946 году его перевод был опубликован в журнале «Октябрь»).

В. И. Стеллецкий, посвятивший много лет изучению «Слова о полку Игореве» и переводу его на современный русский язык (над первым вариантом перевода он начал работать в 1938 году), в своих переводах стремится предельно точно передать содержание и смысл древнерусского текста памятника и средствами современного поэтического языка отразить высокую поэзию «Слова» и его ритмический строй. Своими переводами «Слова», изучением его ритмической системы, его комментированием В. И. Стеллецкий внес большой вклад в изучение этого памятника древнерусской литературы. Им была защищена докторская диссертация на тему «Проблема ритмики „Слова о полку Игореве“».

⁹ Там же, с. 529.

¹⁰ Там же.

¹¹ В СССР впервые опубликован в кн.: Слово о полку Игореве / Вступ. ст. Д. С. Лихачева. Сост. и подг. текста Л. А. Дмитриева и Д. С. Лихачева. Прим. О. В. Творогова и Л. А. Дмитриева. Л., 1967, с. 166—176. (Библиотека поэта, большая серия).

¹² См.: Слово о полку Игоревѣ / Подлинный текст, его прозаический перевод и художественные переводы и переложения русских поэтов 19-го и 20-го вв. Ред. текста, его прозаический перевод и комментарии проф. Н. К. Гудзия. Ред. художественных переводов и переложений Петра Скосырева. М., 1938. Перевод А. Кайева был издан в Челябинске.

¹³ См.: Слово о полку Игореве / Перевод, предисловие и пояснения И. Новикова. Общая ред. и вступ. ст. Н. К. Гудзия. М., 1938, с. 24—22.

¹⁴ Слово о полку Игореве: Поэтические переводы и переложения / Под общей ред. В. Ржиги, В. Кузьминой и В. Стеллецкого. М., 1961, с. 348.

Перевод А. К. Югова, как отмечает В. И. Стеллецкий, «пронизан энергичным ритмом, отличается живостью и экспрессией».¹⁵ Вместе с тем для перевода Югова характерна лексическая пестрота: наряду с неоправданными архаизмами и сентиментально-романтическими эпитетами и метафорами в переводе широко употребляются неологизмы, обороты разговорной речи.

Наибольший интерес с точки зрения соотношения современного поэтического текста с древнерусским текстом переводимого оригинала представляет перевод Н. А. Заболоцкого. В заметке «От переводчика» к первой журнальной публикации своего перевода Заболоцкий писал: «Это — свободное воспроизведение древнего памятника средствами современной поэтической речи» — и отмечал, что его переложение «Слова» «не претендует на научную точность строгого перевода и не является результатом новых текстологических изысканий». Подробное обоснование принципов своей работы над «Словом» Н. А. Заболоцкий изложил в письме от 4 июля 1945 года к Н. Л. Степанову, в котором он, в частности, писал: «Моей первой целью было: дать полноценную поэму, которая, сохраняя в себе всю силу подлинника, звучала [бы] как поэма сегодняшнего дня — без всяких скидок, предоставляемых переводу... Вторая моя цель была: как можно меньше отступлений от оригинала. Я сделал все, что было в моих силах, поскольку это можно было сделать для тонического рифмованного стиха... я, не колеблясь, встал на точку зрения целесообразности тонического перевода, а встав на этот путь, без колебания принял и рифму, так как точки над *i* необходимы. И не раскаиваюсь. Работа была очень трудной, но я считаю в основном ее удачной».¹⁶ Очень высокую оценку труду Заболоцкого дал К. Чуковский, назвавший его перевод «Слова о полку Игореве» «чудесным подлинно поэтическим переводом» и отметивший, что он «точнее всех наиболее точных подстрочников, так как в нем передано самое главное: поэтическое своеобразие подлинника, его очарование, его прелесть».¹⁷

Поэтическое совершенство «Слова о полку Игореве» столь велико, что никакой даже самый лучший перевод его не становится окончательным, так как каждое новое поколение поэтов обнаруживает в гениальном творении неизвестного нам автора XII века новые созвучные их поэтическому творчеству черты. Поэтому и после перечисленных переводов «Слова о полку Игореве» продолжало и продолжает переводиться. Из последних переводов «Слова» должны быть отмечены как наиболее удачные и представляющие самостоятельную поэтическую ценность переводы А. Ю. Чернова и И. И. Шкляревского.

Выше, перечисляя переводы «Слова о полку Игореве», изданные в 1938-м и 1939 годах, мы называли перевод М. А. Тарловского, у которого «Слово» в переводе носило заглавие «Речь о конном походе Игоря, Игоря Святославовича, внука Олегова», а первая строфа перевода звучала так:

Товарищи, старую быль взворопить
Не стоит ли нам для почина,
Чтоб Игорев конный марш изложить,
Рейд Святослава сына?

В переводе М. А. Тарловского наряду с языковыми архаизмами широко употребляются искусственные словообразования. В переводе много переосмыслений «Слова». В свое время перевод этот вызвал резкие от-

¹⁵ Стеллецкий В. И. «Слово о полку Игореве» в художественных переводах и переложениях. — Там же, с. 307.

¹⁶ Заболоцкий Н. Собр. соч.: В 3-х т. М., 1984, т. 3, с. 345.

¹⁷ Чуковский К. И. Указ. соч., с. 532.

звымы критики.¹⁸ Полностью сознавая справедливость многих упреков в адрес М. А. Тарловского, следует все же правильно оценить эту работу с точки зрения литературной истории «Слова о полку Игореве». Прежде всего, «Речь о конном походе Игоря...» нельзя рассматривать как перевод «Слова». Это даже не переложение древнерусского текста произведения, а вольный пересказ, вольная интерпретация его. Автор такого пересказа сохраняет сюжетную канву своего оригинала, следует в изложении событий древнерусскому тексту «Слова», но излагает содержание своим языком, в своей поэтической манере, подчас иначе интерпретируя излагаемый текст, вносит свои добавления в него, исходя из своего понимания нераскрытых в «Слове» намеков, иносказаний. Такой подход к поэтической интерпретации «Слова о полку Игореве», в сущности, был не нов: собственные (далеко не всегда научно обоснованные) интерпретации текста «Слова», дополнения текста «Слова» сведениями, в нем не сообщавшимися, но лишь подразумеваемыми, были характерны для многих переводов памятника в XIX веке. Особенно отличался в этом отношении перевод Д. Минаева (1846), для которого характерны произвольные истолкования и домыслы, вставки в текст, не обоснованные ни текстом «Слова», ни летописными повестями о походе Игоря.

Нельзя определять и перевод-изложение Тарловского как что-то единственное и не характерное для поэтической интерпретации «Слова о полку Игореве» в советской поэзии. Если для своего времени вольный пересказ «Слова» Тарловского воспринимался как что-то неоправданное и даже странное, то в последующее время тенденция вольных поэтических пересказов-переложений «Слова» в определенной степени возоблудала над переводами «Слова о полку Игореве». Здесь не место судить о правомерности такого обращения поэтов с текстом древнерусского памятника: это явление стало фактом современной поэтической интерпретации «Слова» и объясняется сущностью самого древнерусского текста, поэтической силой памятника русской литературы XII века, не раскрывающейся в полной мере в самых совершенных переводах «Слова», а также скрытой в небольшом по объему тексте огромной исторической информацией. Характерны уже сами подзаголовки такого рода поэтических пересказов «Слова о полку Игореве»: «По мотивам „Слова о полку Игореве“» (В. Соснора, 1959), «Слово о полку Игореве, поэтическое переложение» (А. Домнин, 1971), «Слово о полку Игореве, Игоря, сына Святослава, внука Ольгова в стихотворном прочтении Геннадия Карпунина» (1983), «Слово о полку Игореве. Вольный пересказ» (Г. Панов, 1984). В. М. Гончаров вообще не называет «Слова», а дает независимое от «Слова о полку Игореве» заглавие поэме — «За Русскую землю» (1970), хотя поэма эта представляет собой перевод-пересказ «Слова» с широким привлечением летописных сведений о походе Игоря.

В вариациях на темы «Слова» В. Сосноры перерабатываются отдельные эпизоды, отрывки из памятника, но поэт как бы наполняет эти отрывки и эпизоды конкретными деталями, реальными событиями, о которых сам автор «Слова» ничего не говорит, но которые могли в данной ситуации иметь место. Это вполне допустимое в свободной интерпретации выявление сопутствующих главной теме памятника вариаций отдает, впрочем, нередко излишним щегольством стихотворческого изыска: «... у моей серебряной кровати стояло семь воронов, как семь апостолов Византии...», «Плачет, голос поднимая, до рассвета цвета ситца...»¹⁹ и пр. Поэтические переложения «Слова» Соснорой вызвали противоречи-

¹⁸ См.: Златова Е. Ты заврался, перепелятник. — Красная новь, 1939, № 1, с. 267—268; Подстрочник Даниил. С неизвестного языка. — Звезда, 1939, № 2, с. 239—241.

¹⁹ Соснора Виктор. Всадники. Л., 1969, с. 75, 81, 69.

вые мнения, но среди этих мнений заслуживает внимания высказывание поэта Н. Асеева, который писал: «Прелесть сосноровских перефантазирований именно в том, что он не повторяет подлинника, а — на влюбленности в подлинник — продолжает видеть воображением его запредельные картины».²⁰ Характеризуя особенности поэтического изображения у Сосноры Киевской Руси, Д. С. Лихачев отмечает: «Он стремится увидеть Русь в живой плоти — страдающей или по-простому радующейся, борющейся, материально-конкретной, часто грубой, чувственной, но неизменно жизнелюбивой».²¹ Впрочем, существуют и иного рода оценки сосноровских «перефантазирований».

А. Домнин своему переложению «Слова» предпосылает небольшое вступление, в котором обосновывает принципы своего поэтического восприятия древнерусского текста: «Как к неиссякаемому источнику творчества обращаются поэты к „Слову о полку Игореве“. Но сделать перевод с древнерусского на современный язык и донести всю великую красоту и силу удивительного памятника древности невозможно: перевод подстрочный не в состоянии сохранить его поэтическое обаяние. Стихотворные переложения „Слова о полку Игореве“ — скорее, поэмы по его мотивам».²² Текст «поэтического переложения» Домнина близок по содержанию и развитию сюжета к тексту оригинала, но это пересказ своим языком, в своей поэтической манере авторского текста «Слова»:

Русичи!
А не пора ли ныне
Гневным ладом сказов позабытых
Нам поведать о лихой године,
Об отважных Игоревых битвах
И вернуть расхищенную славу
Яростному сыну Святослава!²³

У Г. Карпунина «стихотворное прочтение» «Слова» приложено к его же обширному исследованию памятника, в котором автор выдвигает много новых, хотя подчас весьма спорных толкований древнерусского текста «Слова». В кратком вступлении к своему изложению «Слова» Г. Карпунин, в частности, отмечает: «В „Слове“, как известно, много намеков, много глухих упоминаний, которые были понятны современникам, но которые требуют сейчас многочисленных пояснений. Я счел необходимым раскрыть по летописным источникам особо важные для понимания идейного содержания „Слова“ места, стараясь, естественно, держаться в пределах авторского стиля».²⁴ Необходимо отметить, что подобного рода уточнения в тексте Карпунина немногочисленны и сделаны вполне тактично. Вспоминая о гибели Бориса Вячеславича в битве на Нежатиной Ниве в 1078 году, когда Борис вместе с Олегом Святославичем выступил против коалиции князей Изяслава Ярославича с сыном Ярополком и Всеволода Ярославича с сыном Владимиром Мономахом (в этой битве погиб и Изяслав Ярославич), автор «Слова» говорит: «Бориса же Вячеславича слава на судъ приведе, и на Канину зелену наполому постла за обиду Олгову, храбра и млада князя. Съ тоя же Каялы Святоплѣкъ полелѣя отца своего между угорьскими иноходьцы ко святѣй Софїи къ Киеву». Из летописного рассказа известно, что Олег, увидев превосходство объе-

²⁰ Воспоминания о Николае Асееве, с. 274.

²¹ Лихачев Д. С. Поэт и история. — В кн.: Соснора Виктор. Всадники, с. 6.

²² Домнин А. Заклинание огня: Стихи. Пермь, 1971, с. 49.

²³ Там же, с. 52. В 1978 году А. Домнин опубликовал новый вариант своего «поэтического переложения» «Слова», отличающийся большей близостью к древнерусскому тексту памятника. См.: Домнин А. Тропы предков: Сказания; Поэмы; Легенды. Пермь, 1978, с. 118—143.

²⁴ Карпунин Г. Жемчуг «Слова», или Возвращение Игоря. Новосибирск, 1983, с. 322.

диненных сил Изяслава и Всеволода, предложил Борису в бой не вступать. На это Борис ответил Олегу, что если тот не хочет сражаться, то пусть уходит, а он, Борис, будет биться один и разобьет соперников. В самом начале сражения Борис был убит. Приведем соответствующий отрывок из переложения Г. Карпунина:

Печальна воевавшего с ним вместе
Бориса Вячеславича судьба:
Лишила жизни и лишила чести
Млада и храбра князя похвальба.

Вернуть злат стол Черниговский стремился
Олег могучий, рыская как волк,
Но с Изяславом Всеволод сплотился,
С Владимиром сплотился Святополк.

Сказал Олег: «Не можем с ними биться:
Нам четверых не одолеть с тобой».
Борис же Вячеславич стал хвалиться:
Я и один, мол, выиграю бой!..²⁵

Как видим, в тексте Карпунина передан и текст «Слова», и летописные сведения о битве на Нежатиной Ниве.

Н. Рыленков в предисловии к своему стихотворному пересказу «Слова» писал: «Читая и перечитывая его («Слово о полку Игореве», — Л. Д., А. М.), мы снова и снова припадаем к одному из самых глубоких, самых чистых родников русской поэзии».²⁶ К своему пересказу поэт подошел с той позиции, что «это произведение даже как-то странно называть памятником древней русской словесности», поскольку оно «задает и заставляет звучать все самые чуткие, самые живые струны нашего сердца».²⁷ В своем «оживлении» отдаленной от нас столетиями старины Рыленков не следует, подобно Сосноре, путем модернизации и метафорических домыслов. Живой поэтический образ, приближающий «Слово» к современности, он находит и проясняет в самом тексте памятника. Таков, например, образ поблескивающего в битве своим золотым шлемом князя Всеволода: «Кто тебя не заметит? Вот, помчал напролом. Солнцем родины светит Золотой твой шлем».²⁸

* * *

К «Слову о полку Игореве» поэты обращались не только для переводов, переложений. Оно постоянно вдохновляло их высокой мыслью, раздумьями о судьбах отечества и самой поэзии. Еще до его выхода в свет (1800) М. Херасков успевает вставить во второе издание своей поэмы «Владимир» (1797) несколько строк, посвященных Бояну как предшественнику автора «Слова» — первому известному по имени русскому поэту. К нему он адресует позже и в поэме «Бахариана» (1803) — как к «русскому старинному барду». Здесь же присутствует и образ Ярославны:

Плачет, плачет Ярославна,
Будто горлица стелящая,
По любезном Святославиче,
Плачет, заставляя плакать нас...

Этими реминисценциями Хераскова было положено начало многочисленным обращениям самых разных авторов и в стихотворных, и в прозаических произведениях к отдельным образам «Слова» (в первую оче-

²⁵ Там же, с. 339—340.

²⁶ Слово о полку Игореве: Стихотворный пересказ Н. Рыленкова. М., 1966, с. 10.

²⁷ Там же, с. 5.

²⁸ Там же, с. 26.

редь к Бояну и Ярославне), заимствованиям из него отдельных фраз, образов, символов. Боян воспринимается прежде всего как романтический певец героического прошлого русской истории, как двуединный образ — и конкретного певца Бояна и барда вообще (у Пушкина в «Руслане и Людмиле»: «Все смолкли, слушают Баяна...», «И струны громкие Баянов...»). В творчестве поэтов декабристского круга к восприятию Бояна как романтического барда древности прибавляется отношение к нему как к певцу-гражданину, патриоту. Ему посвящает Рылеев одну из своих дум (1821). Боян как певец свободы и ратных подвигов предстает в стихотворениях Н. Языкова «Песнь барда во время владычества татар в России» и «Боян к русскому воину» (1823).

Самым, однако, живым, вдохновенным и одновременно символическим оказывается в русской поэзии образ Ярославны. По интерпретации этого образа можно в известной мере судить об особенностях русской поэзии на разных исторических этапах. В первой половине XIX века восприятие образа Ярославны носит ярко выраженный сентиментально-романсный характер. Появляется несколько переложений и вариаций плача Ярославны, среди которых наибольшей близостью к оригиналу и поэтическими достоинствами отличается отрывок из плача Ярославны в «Письмах к другу» Ф. Глинки и «Плач Ярославны» И. Козлова (1825). К ее образу мы еще возвратимся при рассмотрении поэзии советской эпохи.

Отметим, что в первой половине XIX века широкое отражение «Слово о полку Игореве» находит и в прозаических произведениях (А. Ф. Вельтман, В. Т. Нарезный и др.).

Как известно, много внимания в последние годы своей жизни уделял «Слову» Пушкин, интересовавшийся переводами и исследованиями этого памятника и собиравшийся переводить его сам.

Из обращений к образам «Слова» во второй половине XIX века заслуживает внимания драма-сказка А. Н. Островского «Снегурочка» (1873). Ее второе действие начинается «Песнью гуслиаров». Текст ее оригинален, тесно связан со всем содержанием пьесы, но он полностью восходит к образной системе «Слова о полку Игореве», к его лексике. Это одна из лучших вариаций на тему «Слова», в которой ярко показана гибельность войн, княжеских междуусобиц, несущих горе и беды в первую очередь простым труженикам:

Луки напряжены, тулы открыты,
Пашут по ветру червлёные стяги,
Рати с зарания по полю скачут.
Плачут
Жены на стенах и башнях высоких:
Лад своих милых не видеть нам боле,
Милые гибнут в незнаемом поле.
Стоны по градам, притоптаны нивы...
С утра до ночи и с ночи до свету
Ратаи черными вранами рыщут.
Прыщут
Стрелы дождем по щитам вороненым,
Гремлят мечи о шеломах стальные,
Сулицы сквозь прободают доспехи...²⁹

Самый конец XIX—начало XX века в поэтическом восприятии «Слова о полку Игореве» характеризуется вниманием к трагической стороне памятника — гибели Игоревой дружины в бескрайней дикой степи. Вместе с тем «Слово» осмысливается как проявление поэтического гения, как памятник древнерусской литературы, прошедший через столетия и не только оставшийся таким же неизменно прекрасным, как и при своем

²⁹ Островский А. Н. Полн. собр. соч.: В 12-ти т. М., 1977, т. 7, с. 409.

создании, но и раскрывшийся с новых сторон, созвучных читателю новой эпохи. Это находит отражение в целом ряде поэтических и прозаических произведений, в которых авторы обращаются к «Слову», к его поэтическим образам.

Неоднократно обращался в разные периоды своего творчества к «Слову о полку Игореве» И. А. Бунин. Поэтические образы стихотворения 1894 года «Ковыль» перекликаются с поэтикой «Слова», здесь использованы некоторые стилистические обороты «Слова» и отдельные выражения его. В рассказе 1895 года «На Донце» с эпиграфом из «Слова о полку Игореве» Бунин, описывая свои впечатления от поездки по степи, все время вспоминает «Слово». Реминисценции из «Слова о полку Игореве» встречаются и в других произведениях писателя.

К. К. Случевский в стихотворении «Ты не гонись за рифмой своей нравой...» (1898), раздумывая о значении поэзии, обращается к образу Ярославны. На это стихотворение Случевского откликается Владимир Соловьев и пишет «Ответ на „Плач Ярославны“», в котором говорит о вечности поэтических творений. Своеобразным продолжением этого поэтического диалога стало небольшое стихотворение 1983 года Михаила Дудина с эпиграфом из К. Случевского — «А Ярославна все-таки тоскует...», — подчеркивающее бессмертную поэтичность плача Ярославны:

Устало море биться о ступени.
Померкло солнце и отхлынул зной.
Былых времен разбуженные тени
В вечерний час беседуют со мной.
А кто сказал, что прошлое неявно?
Времен и судеб неразрывна связь.
Не перестанет плакать Ярославна,
Пока из мертвых не воскреснет князь.

О Ярославне как прообразе многих героинь русской классической литературы («Ты — Наташа, ты — и Лиза, и Татьяна — ты!») пишет в стихотворении 1912 года «Певцу Слова» Валерий Брюсов.

У А. Блока нет непосредственных обращений к «Слову о полку Игореве», но отдельные поэтические обороты его произведений несомненно восходят к тексту этого памятника. Строфа «Скифов»: «Вот — срок настал. Крылами бьет беда, И каждый день обиды множит» — навеяна образом «девы Обиды», «плещущей лебедиными крыльями», из «Слова». Перекликаются со «Словом о полку Игореве» и отдельные строки цикла «На поле Куликовом», стихотворение «Новая Америка».

По воспоминаниям И. Розанова, наизусть знал «Слово о полку Игореве» Есенин, признававшийся, что «познакомился с ним очень рано и был совершенно ошеломлен им, ходил, как помешанный». «Какая образность! Вот откуда, может быть, начало моего имажинизма», — передает слова поэта его современник.³⁰ «Слово» для Есенина было гениальным памятником литературы, он восторгался его поэтическим совершенством и призывал поэтов учиться на нем поэтическому мастерству.³¹ В своем эстетическом трактате «Ключи Марии» (1918) он называет «Слово» в числе лучших произведений всех народов и несколько раз цитирует его. К нему же в современных исследованиях возводится и сама есенинская поэтика: «Пожалуй, именно „Слово о полку Игореве“, где языческий мир славянства передается в причудливом сплетении с христианской символикой, может быть прообразом поэтики раннего Сергея Есенина».³²

³⁰ Розанов И. Есенин о себе и других. М., 1926, с. 16.

³¹ См.: Воспоминания о Сергее Есенине. М., 1965, с. 208—209, 233, 246, 249, 380—381.

³² Кедров К. А. Образы древнерусского искусства в поэзии С. А. Есенина. — В кн.: Есенин и современность. М., 1975, с. 167.

Творчество поэта действительно насыщено элементами «Слова». Так, прообразом «почившего» «бедного юноши» в раннем стихотворении поэта «У могилы» (1913), согласно анализу Б. В. Двинянинова, является утонувший при переправе через Стугну юный князь Ростислав из «Слова». Так же как над тем «уныли цветы от жалости, и дерево с тоскою к земле приклонилось», склоняется в печали природа и над этим: «Спит он, а ивы над ним наклонились... Бедного юношу жаль». Гибель донского атамана, предшественника Разина Василия Уса, разбитого царскими воеводами, изображается Есениным в поэме «Ус» (1914) как пир, что перекликается с уподоблением в «Слове» битвы со свадебным пиром, и все это вместе восходит к символике народной поэзии. Используется им в обратном порядке также взятое из «Слова» и восходящее к фольклору сравнение боя с молотью снопов («Песнь о хлебе», 1921). Свою статью-отклик на стихи поэтесс, посвященные ушедшим на германскую войну мужьям и любимым, он знаменательно озаглавливает «Ярославны плачут» (1915). Поэтический мир Есенина, по утверждению исследователя, «многолик и сложен, но „Слово“ в этом мире было для него не только школой, но и душой».³³

Клюев, творчество которого принципиально ориентировано на культуру допетровской Руси, также неоднократно обращался к отдельным элементам «Слова о полку Игореве». И поскольку образы матери, старухи и девушки, олицетворяющие Родину, природу и вообще бессмертное начало бытия, составляют философический центр его поэзии, то и в «Слове» его привлекают прежде всего женские образы. Неоднократно упоминается им символизирующая печаль и страдания России Дева-Обида («С вечевых новгородских крылец В Русь сошла золотая Обида»). В его стилизованном под духовный стих «Обидином плаче» звучит голос русской Кассандры, пророчествующей об ожидающих родину жестоких испытаниях. Их картина близка изображению битв в «Слове о полку Игореве»:

Из конца в конец я видела
Поле грозное, убойное,
Костяками унавожено.
Как на полюшке кровавом
Головами мосты мощены.
Из телес реки пропущены...³⁴

Своеобразен отзвук «Слова» в поэзии В. Хлебникова, богатой элементами славянской мифологии и национального эпоса. Собственно на них, как на первооснову, и опирался он в разработке своей «звездной» поэтической утопии, в которой мысль о единстве человеческого и природного бытия является основополагающей. Этим объясняется и исключительное влечение Хлебникова к языческому миру, где эта связь казалась ему нерушимо цельной. А как раз в такой гармонии пребывают человек и природа в «Слове о полку Игореве», чрезвычайно насыщенном образами флоры и фауны, и первое место здесь несомненно принадлежит птицам: «пушашеть (напускал) 10 соколовъ на стадо лебедѣй...», «галици стады (стаи галок) бѣжатъ къ Дону великому», «нощъ, стонуци... птичь убуди (птиц пробудила)», «крычатъ тѣлѣгы полунощи, рци (словно) лебеди распужени (распуганные)», «орли клетомъ на кости звѣри зовуть», «щекотъ славий успе (уснул), говоръ галичь убудися», «часто врани граяхуть... а галици свою рѣчь говоряхуть», «яко соколъ на вѣтрехъ ширяся (паря)», «дружину твою, княже, птиць крылы приодѣ», «зегзицею незнаема рано кычетъ» (Ярославна), «полетѣ соколомъ подѣ мглами, из-

³³ Двинянинов Б. В. «Слово о полку Игореве» в юношеской лирике С. Есенина. — В кн.: С. А. Есенин: Эволюция; Творчество; Мастерство. Рязань, 1979, с. 74.

³⁴ Клюев Николай. Песнослов. Пг., 1919, кн. 1, с. 225.

бивая гуси и лебеди», «стрежаше его (Донец — князя, — Л. Д., А. М.) гоголемъ на водѣ, чайцами на струяхъ, чрънядьми на ветрѣхъ», «галици помлякша, сороки не трескоташа», «то почнуть наю птици бити в полѣ Половецкомъ». В мрачной символике сна Святослава птицы занимают также одно из первых мест: «Всю ночь съ вечера бусови (серые) врани възграяху у Пльсьенска... и несоша къ синему морю». Птицы озвучивают своими голосами и осмысливают свою символикой почти все «Слово» с его доминирующей темой Руси-Родины. И, думается, не без влияния этой «птичьей» темы древнего памятника возникает в одном из стихотворений Хлебникова интегрирующий образ «птичьей Руси» — в картине, чем-то сходной с видением сна Святослава: «И к шумящему морю, вижу, птичьа Русь Меж ресниц пролетит неизвестных».³⁵

В революционные годы отдельные образы и поэтические обороты «Слова о полку Игореве» используются в поэзии и прозе при описании героической борьбы за Советскую власть. Они находят отражение, например, в картинах природы, в батальных сценах, в символике образов повести Б. А. Лавренева «Кровавый узел» (1919). Белогвардейская конница рисуется здесь как половецкие орды, а зловещий Див «Слова» трансформируется в двуглавого орла. Этой же образной системой пользуется в повести «Падение Дaira» и А. Г. Малышкин (1923). Реминисценции из «Слова» встречаются в книге Н. Никитина «Бунт» (1923). Можно найти обращение к «Слову о полку Игореве» и в других прозаических произведениях этого времени.³⁶

Что же касается стихотворных, то удачно батальные сцены были использованы Э. Багрицким в «Думе про Опанаса», где тоже «Прыщут стрелами зарницы, Мгла ползет в ухабы, Брещут рыжие лисицы На чумацкий табор».³⁷

В 30-е и 40-е годы самым популярным из всех образов «Слова» становится образ Ярославны. По-прежнему многие поэты переводят из «Слова» только плач Ярославны, немало стихотворений посвящается ей. В советской поэзии образ этот теперь полностью освобождается от «романсного» восприятия, столь характерного для поэзии XIX века. На первый план выступает патриотизм, героические мотивы.

В 1937 году А. Прокофьев переводит плач Ярославны, а в 1939-м пишет стихотворение «Ярославна», в котором героиня «Слова» — символ вечной женственности, верности жены воина:

Сохранен твой след осенним ливнем,
Грозами и русскою зимой,
Ярославна — свет мой на Путивле,
Свет мой, день мой, век недолгий мой!

Видно, спор с ветрами не был равным.
Дальний друг, одно известно мне:
Плачем исходила Ярославна
На Путивля каменной стене.

.....
Ты такая ясная, простая,
Ты такая русская в дому...
Пусть же никогда не зарастает
Торный путь к порогу твоему!

Сходные мотивы звучат и в опубликованном в том же 1939 году стихотворении «Ярославна» В. Звягинцевой:

³⁵ Хлебников Велимир. Собр. произв., Л., 1931, т. 3, с. 29.

³⁶ См.: Ершов Л. Ф. Русский советский роман: Национальные традиции и новаторство. Л., 1967, с. 64—72.

³⁷ Багрицкий Эдуард. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1964, с. 86.

Тихо мерцает серьга голубая,
Косам завидует ива любая,
Ветви купая в озерной воде.

Спится — не спится... и князь не приснится.
Давеча билась в окошко синица:
Словно бы к новой какой-то беде.

.....
Бьется за русскую землю дружина,
Чтобы над ней воронье не кружило,
Бьется далече родимая рать...

Особенно остро героически-патриотическое восприятие Ярославны как верной жены воина, его боевой подруги и соратницы прозвучало в поэтических произведениях периода Великой Отечественной войны 1941—1945 годов.

В осажденном Ленинграде О. Берггольц ведет с ленинградцами диалог не только в своих выступлениях по радио, но и в своих стихотворениях. 4 октября 1941 года она пишет стихотворение «Я буду сегодня с тобой говорить...», обращенное к ленинградцам. Как бы случайно, мимоходом в этом стихотворении возникает образ-воспоминание Ярославны «Слова о полку Игореве» как символ верности, заботы, постоянства, человеческого тепла:

Смотри — материнской тоскою полна,
за дымной грядой осады,
не сводит очей воспаленных страна
с защитников Ленинграда.

Так некогда, друга отправив в поход,
на подвиг тяжелый и славный,
рыдая, глядела века напролет
со стен городских Ярославна.

Молила, чтоб ветер хоть голос домчал
до друга сквозь дебри и выси...
А письма летят к Ленинграду сейчас,
как в песне, десятками тысяч...

Конечно, это стихотворение Берггольц определять как вариацию на темы «Слова о полку Игореве» мы не можем, но возникающая у поэтессы ассоциация со «Словом о полку Игореве» в столь публицистически важном и страстном стихотворении весьма знаменательна. Это свидетельствует о том, что «Слово о полку Игореве» является поистине неисчерпаемым источником поэтического вдохновения, когда поэт обращается в трудную минуту народной судьбы к героическим примерам великой русской литературы.

В стихотворениях военных лет, посвященных Ярославне, перед читателем, конечно, возникает поэтический образ Ярославны «Слова о полку Игореве», но образ этот лишь символически связан с гениальным памятником древнерусской литературы, конкретное же содержание этих стихотворений злободневно и исторические воспоминания тесно переплетаются с действительностью сегодняшнего дня.

В 1943 году публикуется стихотворение «Ярославна» Л. К. Татьяничевой:

Снова дует неистовый ветер,
Быть кровавому, злому дождю.
Сколько дней, сколько длинных столетий
Я тебя, мой единственный, жду.

.....
Я навстречу зегзицей летела,
Не страшилась врагов-басурман.
Я твое богатырское тело
Столько раз врачевала от ран...

Тем же 1943 годом датируется стихотворение «Ярославна» Н. Брауна, которое более тесно, чем стихотворение Татьянической, связано с текстом «Слова», но в строфах, посвященных далекому прошлому, в полный голос звучит тема событий того времени, в которое стихотворение было написано:

Долететь бы до княжьего стана,
Приподнять бы палатки края:
«Где ты, Игорь мой, князь мой желанный,
Трижды светлая лада моя?»

Кабы мне обернуться зегзицей,
Куковала бы я над тобой,
Стерегла бы твой сон до денницы,
Перед войском летела бы в бой...

Уже только как чисто символический образ жены воина предстает Ярославна в стихотворении Вл. Зотова 1944 года:

С каждой почтою полевою
Уж не жду от тебя письма,
А все жду, что лесной тропюю
Вдруг ты выйдешь ко мне сама.
Выйдешь, вскинешь родные руки
И замрешь на моей груди,
За четыре года разлуки
Мне прошепчешь: «Не уходи!»

В 1944 году большую поэму «Ярославна» заканчивает П. Антокольский, в которой Ярославна предстает как обобщенный тип русской женщины во все времена суровых испытаний и бед. Необходимо отметить, что обобщенность образа Ярославны как поэтического образа русской женщины вообще с течением времени увеличивалась все больше. Показательно в этом отношении, что в заглавии нескольких стихотворений имя Ярославны употребляется уже во множественном числе («Северные Ярославны» С. Наровчатова, «Ярославны» Ю. Друниной, «Ярославны» А. Землянского).

Впрочем, образ Ярославны, сама сущность ее плача настолько растворились в нашей поэзии и насытили ее собою, что, перейдя как бы в новое качество, утратили уже прямую связь со своим источником — «Словом». Анна Ахматова, не случайно названная современниками «музой плача» (М. Цветаева), в ряде стихотворений военного времени отводит себе роль «плакальщицы» «ленинградской беды» и своих «друзей последнего призыва» («Над вашей памятью не стыть плакучей ивой, А крикнуть на весь мир все ваши имена!»).³⁸ В пафосе этих строк ощущимо живет душа Ярославны.

Не только образ Ярославны, но дух всего «Слова о полку Игореве» витает в годы Великой Отечественной войны над поэзией. Само видение поэтами России становится здесь, как и в «Слове», величественно-эпическим, предстает в суровых чертах военной действительности, обращено к героическому прошлому, к тому, что было «в те рати и в те походы». «Страна отцов, земля моя святая...» — обращается к родине В. Гусев, называя себя «питомцем русской славы» и радуясь: «На волосы мои ложится русский снег, Мне русских песен не забыть вовек Напев пленительный и величавый». Нарисованный в этом стихотворении («Страна родная») пейзаж — в несомненном родстве с исполненными эпического простора и мощи картинами русской земли в «Слове о полку Игореве»: «Бессмертны русские бескрайние поля, Видавшие и вьюги и невзгоды,

³⁸ Ахматова Анна. Бег времени. М.; Л., 1965, с. 344.

Бессмертны башни древнего Кремля, Бессмертна сила русского народа». ³⁹ «Русь моя, Россия, дом, земля и мать!» — начинает свое стихотворение военных лет А. Тарковский, поставив к нему эпитафией строку из «Слова» — «Кони ржут за Сулою» — и помянув далее бесстрашного князя-воина: «Разве горький Игорь, пленом смерть поправ, Твой не красил кровью бобрый рукав?». И завершается стихотворение звучавшей во все времена и войны клятвой русского человека: «Как душе — дыханье, руке — рукоять. Хоть бы в пропасть кинуться — тебя отстоять!» ⁴⁰ Подобным же, идущим от «Слова о полку Игореве», эпическим дыханием проникнуты стихотворения «Древняя Русь» С. Городецкого (1941), «Дума о России» Д. Кедрина (1942) и мн. др.

Несомненно со «Слова о полку Игореве» развивается в русской поэзии мотив эпического обращения героя к реке как символу края, по которому она протекает. «О Днепре Словутицю! Ты пробил еси каменные горы сквозь землю Половецкую...», «О Донче! Не мало ти величия, лелѣявшу князя на вльнахъ...» Это обращение к славным рекам русской земли в «Слове о полку Игореве» становится запевом ко всей поэзии русских рек в дальнейшем: «Блеца средь полей широких, Вот он льется!.. Здравствуй, Дон!» (Пушкин), «О Волга! колыбель моя! Любил ли кто тебя, как я?» (Некрасов), «Саян здесь катит вал за валом, И берега его из мела. Здесь думы о бывалом И время онемело» (Хлебников). Во всех этих обращениях есть нечто, во-первых, от очищающей душу исповеди, а во-вторых — от невысказанного прямо зарока героя посвятить себя либо высоким помыслам, либо подвигу. Именно с таким обращением приходит к казацкой реке есенинский Пугачев: «Яик, Яик, ты меня звал Стоном придавленной черни».

Продолжаясь и дальше, традиция этих обращений подхватывается А. Твардовским в поэме «Василий Теркин» (1941—1945). Ее герой обращается к безымянной русской речке с просьбой дотечь «дорогой кружкою До родимого села» и передать матери бойца весточку от сына, тоскующего по родимому краю, полоненному врагом.

Живительны подспудно протекающие в отечественной поэзии струи «Слова о полку Игореве». К «бездонной глубине его смысла» ⁴¹ поэзия припадает чаще всего при обращении к думах о родине с ее седой героической древностью. «Взбегу на холм и упаду в траву. И древностью повет вдрог из дола!» — так начинает свое стихотворение «Видение на холме» Н. Рубцов (1962), повествующее о том, как с холма открылась поэту вдруг вся Россия — в ее немеркнущей воинской славе и величии мирного покоя: «И надо мной — бессмертных звезд Руси, Спокойных звезд безбрежное мерцанье...» «Я видел Русь с холма», — восклицает герой поэмы Ю. Кузнецова «Дом» (1972—1973).

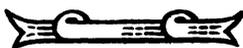
Образ холма как порубежной точки и места, до боли обостряющего чувство родины, вошел в строки современных поэтов из «Слова»: «О, Русская земле! уже за шеломянемь еси!»

«Слово о полку Игореве» — редкий пример неиссякаемо-плодотворной жизни памятника в живом процессе национальной поэзии.

³⁹ Лирика 40-х годов. Фрунзе, 1977, с. 166.

⁴⁰ Там же, с. 640.

⁴¹ *Цивилизизин Владимир*. Память. — Наш современник, 1980, № 12, с. 83.



ЛАВРЕНТЬЕВСКАЯ ПОВЕСТЬ О ПОХОДЕ ИГОРЯ СВЯТОСЛАВИЧА В 1185 ГОДУ

Повесть о походе северян на половцев в 1185 году, содержащаяся в Лаврентьевской летописи (XIV век),¹ нашла отражение во многих других известных русских летописях XV—XVII веков. Это свидетельствует о значительном распространении повести как литературного и исторического источника, о ее определенном влиянии на общественно-политическую мысль средневековой Руси. Вместе с тем гораздо полнее и, на первый взгляд, достовернее изложены те же события в Ипатьевской летописи,² в которой немало общих мест и со «Словом о полку Игореве». Возможно, это и определило позицию многих исследователей в отношении лаврентьевской повести.

Еще в 1874 году на III Археологическом съезде в Киеве П. Е. Ваденюк, анализируя летописные источники об Игоре в походе, отметил, что содержание, склад и расположение частей рассказа, отдельные выражения повести в Ипатьевской летописи «совершенно тождественны с подобными „Слова о полку Игореве“».³ Он с недоверием отнесся к повести об Игоре в Лаврентьевской летописи. П. Е. Ваденюк считал, что в ней допущены крупные ошибки, в частности летописец заставляет Игора идти не в Половецкую степь, а на Переяславль (в летописи: «сняшася у Переяславля» — т. 1, стлб. 397). Наличие текстуальных совпадений и фактических различий в обеих повестях П. Е. Ваденюк объяснил тем, что лаврентьевская повесть «представляет позднейшую и испорченную редакцию более полных первоначальных редакций».⁴

В 1878 году И. Хрущев дополнил исследование П. Е. Ваденюка новыми наблюдениями о связи между ипатьевской повестью и «Словом о полку Игореве». Он установил также некоторые совпадения между лаврентьевской повестью и «Словом», считал, что повесть возникла во Владимире Залесском.⁵

Гипотеза П. Е. Ваденюка получила поддержку исследователей и в XX веке. Так, Д. И. Багалий предположил, что лаврентьевская повесть является «иной редакцией» ипатьевской (киевской) повести.⁶ Это была одна из первых попыток конкретно определить происхождение общих мест лаврентьевской и ипатьевской повестей. Ю. А. Лимонов уточнил, что киевская повесть об Игоре была отредактирована в Переяславле Русском в середине 80-х годов XII века и заимствована во Владимиро-Суздальскую летопись Всеволода Юрьевича.⁷ А. В. Позднеев сосредоточил

¹ ПСРЛ, М., 1962, т. 1, стлб. 397—400. Далее ссылки на эту летопись см. в тексте.

² Там же, т. 2, стлб. 637—653.

³ Ваденюк П. Е. Где нужно искать ту реку, на берегах которой 5 мая 1185 года был разбит Игорь Святославич Новгородсеверский и которая названа Каялой? — В кн.: Тр. Третьего археологического съезда. Киев, 1878, т. 2, с. 52.

⁴ Там же, с. 53.

⁵ Хрущев И. О древнерусских исторических сказаниях и повестях. — Университетские известия (Киев), 1878, № 6, с. 468—474.

⁶ Багалий Дмитро. Нарис української історіографії. Київ, 1923, т. 1. Літописи, вип. 1, с. 77.

⁷ Лимонов Ю. А. Летописание Владимиро-Суздальской Руси. Л., 1967, с. 72.

внимание на противоречиях лаврентьевской повести с Ипатьевской летописью и «Словом о полку Игореве», однако он тоже не отрывал ее от южнорусского источника, считая, что повесть возникла «на северо-востоке на основании устных рассказов, которые были перенесены с юга (из Киева или Чернигова)».⁸ Окончательное оформление эта точка зрения получила в работах Б. А. Рыбакова, который относит к кругам, близким к Святославу Всеволодичу Киевскому, как первоначальную киевскую повесть о 1185 годе,⁹ так и источник первоначальной лаврентьевской (по его мнению, владимирской) повести о походе Игоря Святославича.¹⁰

Действительно, в 1185 году Святослав Киевский был в центре многих описываемых в летописях событий — в Вятичах, на Десне, в Чернигове, на Днепре. К тому же описание предыдущего похода 1184 года несомненно принадлежит летописцу Святослава Всеволодича¹¹ и в основном совпадает в Лаврентьевской и Ипатьевской летописях.

Однако повести о 1185 годе совершенно по-разному освещают роль Святослава Киевского в событиях 1184—1185 годов. Автор киевской (ипатьевской) повести с большим уважением пишет о Святославе — защитнике Русской земли. Летописец хорошо проинформирован о всей его огромной военно-политической деятельности.

Автор лаврентьевской повести, наоборот, подчеркивает нерешительность Святослава в походе 1184 года, считая, что русичи под его руководством не смели заходить в землю Половецкую и бились с половцами «зря на Переяславль» (т. 1, стлб. 397). Та же неуверенность, по мнению летописца, проявилась и после поражения Игоря. Киевский князь собирает войска, чтобы идти на половцев, но «слышавъ ихъ бѣжавших, възвратися г Киеву со всею князью и разидошася в страны своя» (т. 1, стлб. 399). Нелогичный отход русских войск и явился, по убеждению автора, причиной нападения половцев на Переяславль. Мы считаем, что информация лаврентьевской повести о 1185 годе не киевской ориентации, т. е. не могла принадлежать киевскому окружению Святослава Всеволодича. Тем не менее южнорусский характер лаврентьевской повести (или источника повести) почти ни у кого из исследователей не вызывает сомнений. А. А. Шахматов, сличая летописные своды, коснулся и проблемы происхождения повестей о походе Игоря в Лаврентьевской и Ипатьевской летописях. О лаврентьевской повести он писал: «Не подлежит, конечно, сомнению, что рассказ этот от начала до конца написан не владимирцем, а южанином».¹² Относительно ипатьевской повести А. А. Шахматов высказал предположение, что эта повесть восходит к какой-то Черниговской летописи.¹³

А. С. Орлов, основываясь на исследованиях А. А. Шахматова, попытался установить характер связей между лаврентьевской и ипатьевской повестями. Он предположил, что первоначальной была черниговская повесть о походе северян, которая была почти полностью переписана киевским летописцем, но сокращена (и дополнена) в Переяславле Русском.¹⁴ Таким образом, предположение А. С. Орлова сблизается с гипотезой П. Е. Ваденюка, поскольку лаврентьевская повесть рассматривается как более поздняя, переработанная переяславская редакция более полной черниговской первоповести.

⁸ Позднеев А. В. «Слово о полку Игореве и летописи». — В кн.: Тр. Московск. заочного пед. ин-та. М., 1963, вып. 1, с. 13.

⁹ Рыбаков Б. А. «Слово о полку Игореве» и его современники. М., 1971, с. 182.

¹⁰ Там же, с. 197.

¹¹ См.: Лимонов Ю. А. Указ. соч., с. 72. Ср.: ПСРЛ, т. 1. стлб. 394—396; т. 2. стлб. 630—633.

¹² Шахматов А. А. Обзорение русских летописных сводов XIV—XVI вв. М.; Л., 1938, с. 52.

¹³ Там же, с. 72.

¹⁴ См.: Орлов А. С. Слово о полку Игореве. М.; Л., 1946, с. 164—165.

Но изложенная в лаврентьевской повести информация не дает оснований для таких выводов. Так, автор уверен, что о поражении северян (в том числе черниговского полка) «не бысть кто и весть принеса» (т. 1, стлб. 398), хотя ипатьевская повесть, восходящая, как предполагал А. А. Шахматов, к черниговскому источнику, сообщает, что Святослав Всеволодич встретился в Чернигове с Беловолодом Просовичем, поведавшим о поражении.¹⁵ В лаврентьевской повести нет также упоминания о нападении половцев на Северскую землю (сохранился только отзвук этого события, о чем скажем ниже); значительны расхождения с киевской повестью и в описании начала похода. Поэтому лаврентьевская повесть не может восходить к Черниговской летописи.

Положения А. А. Шахматова были развиты Д. С. Лихачевым и оформлены в строгую научную схему. В 1947 году, исследуя русские летописи и их культурно-историческое значение, Д. С. Лихачев пришел к выводу, что лаврентьевская повесть о походе северян восходит к оригинальному Переяславскому летописцу XII века, который оказал определенное влияние на формирование как южнорусского (черниговского и киевского), так и севернорусского (владими́ро-суздальского) летописания. Причем заимствования Ипатьевской (Киевской) летописи шли из Переяславского летописца через посредство летописи Игоря Святославича.¹⁶

Таким образом, переяславская (лаврентьевская) повесть, которая, по П. Е. Ваденюку, считалась поздней и испорченной редакцией более полных редакций, в частности киевской (ипатьевской) повести, оказалась первичной, наиболее ранней из известных повестей о походе северян. Сличение текстов обоих рассказов о походе северян в Ипатьевской и в Лаврентьевской летописях обнаружило, что «в основе рассказа Ипатьевской летописи о походе Игоря лежит сильно распространенное добавлениями и измененное повествование летописи Переяславля Русского».¹⁷ Д. С. Лихачев наметил перспективную, принципиально новую схему научного исследования проблем южнорусского летописания конца XII века, в частности проблемы происхождения летописных рассказов о походе северян в 1185 году — переяславской, черниговской и киевской повестей. Черниговская повесть не обретаётся в известных нам летописях, но, как заметил А. А. Шахматов, следы ее сохранились в ипатьевской (киевской) повести. В этой статье мы попытаемся решить группу вопросов, касающихся лаврентьевской (переяславской) повести о походе Игоря, — определить ее политическое направление, роль и место в междукняжеских и межземельных отношениях конца XII века, характер связи между повестью и «Словом о полку Игореве».

Прежде всего важно установить место повести о походе северян в Лаврентьевской летописи. Статья 1186 года,¹⁸ куда включена и повесть о походе Игоря Святославича, начинается с описания солнечного затмения, а вслед за тем сообщает о рождении сына Константина в семье Всеволода Юрьевича Суздальского (т. 1, стлб. 396—397). Как видим, затмение не является здесь зловещим предзнаменованием и не имеет отношения к походу северских князей. Затмение было связано с походом Игоря немного позже, и это нашло отражение в киевской повести. Текст Лаврентьевской летописи, следующий за повестью о походе Игоря, тоже касается княжения Всеволода Юрьевича, сообщает о походе суздальцев на

¹⁵ ПСРЛ, т. 2, стлб. 645.

¹⁶ Лихачев Д. С. Русские летописи и их культурно-историческое значение. М.; Л., 1947, с. 186.

¹⁷ Там же, с. 188.

¹⁸ В статьях 6689—6711 годов Лаврентьевской летописи принято ультрамартовское летоисчисление. См.: Бережков Н. Г. О хронологии русских летописей по XVI век включительно. — Исторические записки, 1947, т. 23, с. 334.

воляжских болгар (т. 1, стлб. 400). Следовательно, повесть о походе северян не имеет непосредственной связи ни с предыдущим, ни с последующим текстом Лаврентьевской летописи. Определенные текстуальные совпадения повести с рассказом о владимирском пожаре объясняются тем, что в части богословских рассуждений у них был общий источник — летописная статья 1093 года из «Повести временных лет».¹⁹ К этой же статье обратился и киевский автор повести о походе северян,²⁰ а также автор «Слова о полку Игореве» в рассказе о гибели Ростислава Переяславского в водах Стугны: «Плачется мати Ростислава по уноши князѣ Ростиславѣ».²¹

Вместе с тем нельзя не заметить, что повесть об Игоре в Лаврентьевской летописи является составной частью обширного массива южно-русских сведений, в котором резко противопоставлены рассказ 1185 года (в Ипатьевской летописи — 1184 год) о военной доблести Владимира Переяславского в объединенном летнем походе русских князей (т. 1, стлб. 394—396) и рассказ 1186 года (в Ипатьевской летописи — 1185 год) о сепаратном походе Игоря Северского, о его поражении и плене (т. 1, стлб. 397—400). Сообщения о затмении и о рождении Константина Всеволодовича как бы разрывают этот массив на две части.

О том, что массив был единым, свидетельствуют некоторые выражения из повести об Игоре: «Того ж лѣта здумаша Олгови внуци на Половци» (т. 1, стлб. 397). Конечно, автор отсылает не к году рождения Константина, так как дальше пишет: «...не ходили томъ лѣтѣ со всею князьею» (т. 1, стлб. 397). Внимание северских князей приковано к победе 1184 года — «братья наша ходили с Святославом», «таки же собѣ хвалы добудем». Слова «таки же» тоже отсылают читателя к рассказу о Владимире Переяславском, который удостоился похвалы всех участников похода. Полны скорби и высказывания половцев, которые мысленно обращены к разгрому 1184 года: «...братья наша избита и отци наши, а друзии изымани» (т. 1, стлб. 397). Оба рассказа — о Владимире и об Игоре — объединены одной идеей и написаны по одному замыслу. Поэтому есть все основания рассмотреть весь массив в целостности, без владимирской вставки. И с этой точки зрения он представляет значительный интерес.

Первая часть массива — рассказ о летнем походе 1184 года, в котором Владимир сам разбивает огромные половецкие силы: «...князи же Русстии не утягли бяху с Володимиром» (т. 1, стлб. 395). В Ипатьевской летописи иначе: половцы были разбиты основными русскими силами.²²

Тенденциозность переяславца не вызывает сомнений. И в этом же плане — в плане подчеркивания роли Переяславля и князя переяславского — составлена и вторая часть массива, т. е. описание похода Игоря. Такое сопоставление носит откровенно политический характер. Не исключена возможность, что автором переяславской повести об Игоре был сам редактор рассказа о походе 1184 года. Но почему так противопоставлены в Переяславской летописи рассказы о Владимире и Игоре?

¹⁹ Ср.: 1093 год: «...гдѣ бо бѣ в нас умиленье нонѣ же вся полна суть слез. гдѣ бо бѣ в нас въздыханье нонѣ же плачь... упространися» (т. 1, стлб. 224). Именно это выражение переработал автор повести о походе северян: «...гдѣ бо баше в нас радость нонѣ же въздыханье и плач распространися» (т. 1, стлб. 398). Автор статьи о пожаре 1185 года вырвал из рассказа 1093 года только часть фразы и вставил в свой текст: «...кдѣ бѣ в нас въздыханье нонѣ же плачь пространися» (т. 1, стлб. 393—394).

²⁰ Ср.: ПСРЛ, т. 2, стлб. 213, 648.

²¹ «Ироическая пѣснь о походѣ на половцовъ...». М., 1800, с. 42. Далее ссылки на первое издание «Слова» см. в тексте статьи.

²² ПСРЛ, т. 2, стлб. 632.

Лаврентьевская летопись умалчивает о ссоре между северским и переяславским князьями. Об этом подробно рассказывается в Ипатьевской летописи. Незадолго до летнего похода 1184 года состоялся в общем-то неудачный весенний поход 1184 года (в Ипатьевской летописи — 1183 год), который по поручению Святослава Киевского возглавил Игорь Святославич. Князь Рюрик Ростиславич послал от своего имени Владимира Глебовича. Переяславский князь попросил поставить его полк в авангард, рассчитывая, очевидно, захватить побольше трофеев и пленных. Игорь отказал ему. Тогда Владимир Глебович прервал поход, повернул свой полк на северские города «и взя в них много добыток».²³

Летний поход 1184 года, который возглавил уже Святослав Киевский, окончился успешно. Но он не обеспечил единства князей. Переяславцу, который редактировал киевский рассказ о летнем походе 1184 года (в Лаврентьевской летописи — 1185 год) в пользу Владимира Глебовича, подробности конфликта несомненно были известны, так как он сосредоточивает внимание на тех же проблемах. Владимир снова просит руководителя похода (на этот раз Святослава Киевского) поставить его полк в авангард (мол, земля Переяславская бедна, постоянно терпит от нападений половцев). Летописец пытался убедить читателя, что в весеннем конфликте Владимира с Игорем во всем прав Владимир.

Таким образом, оба рассказа массива подчинены идее реабилитации Владимира Глебовича. Прежде всего, автор влияет на читателя эмоциональным настроением обоих рассказов, которые в этом наиболее контрастны.

1185 год

1186 год

«И рече Володимир: съ день иже створи господь, възрадуемъ и възвеселимся в онь» (т. 1, стлб. 396).

После поражения Игоря: «...гдѣ бо бяше в нас радость нонѣ же въздыханье и плачь распротра- нися» (т. 1, стлб. 398).

Летописец ищет и более серьезные аргументы для обоснования своей концепции. По его мнению, Владимир оказался победителем, так как был «божьей помощью» укрепляем (т. 1, стлб. 395). Ольговичи же, которые вознамерились «такы же» себе хвалы добыть (т. е. как Владимир), были обречены на поражение, ибо «не вѣдуще божья строенья» (т. 1, стлб. 398). Исходя из этих нравственно-этических позиций, летописец одинаково осуждает побежденных врагов Владимира Глебовича: и половцев (1185 год), и северских князей (1186 год), хотя идейные предпосылки здесь должны быть разные. Летописец фактически отождествляет половцев и северян, что говорит о его огромной неприязни к северским князьям.

1185 год

1186 год

Половцы «не вѣдуще глаголемаго, яко нѣсть мужьства, ни есть думы противу богови» (т. 1, стлб. 395).

Северские князья «не вѣдуще глаголемаго пророком. Нѣсть челоуѣку мудрости, ни есть мужьства, ни есть думы противу господови» (т. 1, стлб. 398).

Такое решение одной из острых политических проблем междукняжеских отношений середины 80-х годов было актуально для Переяславля (и для Суздаля) при жизни Владимира Глебовича (умер в марте 1187 года). Только через своего племянника Владимира Глебовича суздальский князь мог как-то влиять на события в собственно «Русской

²³ Там же, стлб. 628—629.

земле» и потерял эту возможность после его смерти. Когда рассказ был заимствован владими́ро-суздальскими писцами, он уже не воспринимался как остро полемическое, политически направленное сочинение. Поэтому составители местной летописи разделили его по разным погодным статьям, перебили некоторыми суздальскими известиями. О конфликте переяславцев и северян постепенно забыли, но враждебность к походу была зафиксирована во Владимиро-Суздальской летописи и перешла в другие русские летописи XIV—XVII веков.²⁴

Отметим некоторые факты из повести, свидетельствующие о ее переяславском происхождении.

Прежде всего нельзя не заметить, что автор уделяет Переяславлю особое внимание. Если города Новгород-Северский, Трубчевск, Рыльск, Чернигов («Черниговская помощь»), Канев названы в повести по одному разу, Киев — столица Руси — дважды, то Переяславль упоминается в разных ситуациях четыре раза, «город» (Переяславль) — еще трижды, «горожане» (переяславцы) — один раз, «острог» (Переяславля) — тоже один раз. В сравнительно небольшой по объему повести (около 770 слов) летописец девять раз привлекает внимание читателя к Переяславлю. Автор убежден в исключительной роли Переяславля в борьбе с половцами: русские князья «ходили с Святославом великим князем и бились с ними зря на Переяславль» (т. 1, стлб. 397). Это утверждение находится в тесной связи с рассказом о подвиге Владимира Глебовича в предыдущей статье.

Ценный материал дает сопоставление описания обороны Переяславля в Лаврентьевской, Ипатьевской летописях, а также в «Истории Российской» В. Н. Татищева (вторая редакция). Сравнение с последним источником необходимо, так как не исключено, что В. Н. Татищев (согласно наблюдениям Б. А. Рыбакова) мог знать повесть об Игоре «в более подробном варианте».²⁵

В повестях одинаково подчеркивается, что воинов, рискнувших выехать из города навстречу половцам, было мало. В переяславской повести князь выехал «в малѣ дружинѣ», т. е. был одним из этих воинов. Во второй редакции «Истории Российской» В. Н. Татищева основное внимание сосредоточивается на князе: «с ним людей было мало».²⁶ В киевской повести князь полностью изолирован от дружины и горожан: он сам выезжает из города «и по ним мало дерзнув дружинѣ».²⁷ Обратим внимание, в каком отношении находится князь к дружине во всех трех источниках: «в малѣ дружинѣ» (переяславская повесть) — «с ним» («История Российская») — «по нем» (киевская повесть).

В «Истории Российской» и киевской повести личность князя заметно абсолютизируется («с ним», «по нем»), причем оба текста, возможно, относятся к разным летописным традициям. Повесть в «Истории Российской» В. Н. Татищева (вторая редакция) обнаруживает в отдельных моментах (упоминание о княгине Всеволодовой, о детях Лавора и др.) явно черниговские черты. Не рассматривая здесь принадлежность источника этой повести к черниговской летописной традиции, отметим тем не менее, что наличие здесь промежуточного варианта между переяславской и киевской повестями, как и в схеме Д. С. Лихачева, само по себе примечательно.

Н. С. Демкова, утверждая мысль о первичности лаврентьевской (по ее мнению, владими́ро-суздальской) повести, тонко подметила, что ипать-

²⁴ Наиболее значительные среди них — Лаврентьевская летопись 1377 года (ПСРЛ, т. 1) и Московский летописный свод 1479 года (ПСРЛ, т. 25), в которых переяславская повесть сохранила свои основные черты и характеристики XII века.

²⁵ Рыбаков Б. А. Указ. соч., с. 198.

²⁶ Татищев В. Н. История Российская. М.; Л., 1963, т. 3, с. 137.

²⁷ ПСРЛ, т. 2, стлб. 646—647.

евский (киевский) рассказ о походе Игоря как будто бы последовательно отвечает на все упреки этой повести.²⁸ Многие факты повести Лаврентьевской летописи становятся понятными только в сравнении с повестью Ипатьевской летописи. Так, автор переяславской (лаврентьевской) повести утверждает, что Ольговичи «сняшася у Переяславля» (т. 1, стлб. 397). М. Д. Приселков пытался объяснить переяславский «снем» подготовкой объединенного похода, в котором Владимир Переяславский не принял участия, но, «видимо, не отказал Игорю в военной силе».²⁹

Однако о совместном походе не могло быть и речи. Ведь северяне и переяславцы с 1184 года были в состоянии войны. Поэтому «сняшася у Переяславля» (возможно, на границе Переяславской земли) может обозначать военную акцию Ольговичей против Владимира Глебовича.³⁰ Игорь Святославич мстил за оскорбление, которое нанесли ему переяславцы.

О набеге северян на Переяславскую землю упоминается в покаянии князя Игоря в киевской (ипатьевской) повести: «... аз не пощаждѣх хрестьян, но взях на щит город Глѣбов у Переяславля.. и се нынѣ виждю отмѣстье от господа бога моего».³¹ Разорение Глебова здесь связано непосредственно с походом 1185 года, и свое поражение Игорь воспринимает как божье наказание. Полнее раскрываются и отдельные намеки в «Слове о полку Игореве». Похоже, что местом сбора северских войск был Путивль («стоять стязи въ Путивлѣ», с. 7). Через Путивль проходили ближайшие пути к Переяславской земле. Здесь Игорь встретился с братом Всеволодом, который не поддержал его в набеге на Глебов и пытался увлечь на восток, в Половецкую степь (кони «готови, осѣдлани у Курьска напереди», с. 7—8). Здесь же осталась княгиня Игорева, ожидая Игоря из похода («Ярославна рано плачетъ Путивлю городу на заборолѣ», с. 38).

Кажется невероятной, на первый взгляд, и такая информация: «Половци же услышавше всю землю Русскую идуще, бѣжаша за Дон. Святослав же, слышав их бѣжавших, возвратися г Киеву со всею князьею и разидошася в страны своя. Половцы же услышавше их отшедших гнаша отаи к Переяславлю и взяша всѣ города по Сулѣ и у Переяславля бishася весь день» (т. 1, стлб. 399).

В киевской повести эти же события изложены иначе. И все же только в сравнении с ней проступает очень важная сторона этих сообщений. Не в Киеве и не в Чернигове, а именно в Переяславле могла быть воспринята так внешняя информация о военных действиях:

— половцы «бѣжаша за Дон» (Донец): Кза отколося от Кончака, направившегося к Переяславлю, и повернул в Северскую землю на Посемье;

— русские князья «разидошася в страны своя»: то Давыд Ростиславич отказался идти на защиту Переяславля и возвратился в Смоленск;

— половцы «гнаша отаи к Переяславлю»: появление Кончака под Переяславлем было, видимо, неожиданным, поскольку переяславцы считали, что половцы ушли в свои вежи;

— половцы «взяша вси города по Сулѣ»: переяславец решил, что все города по Суле, способные остановить Кончака, пали, хотя разорен был только Римов.

²⁸ См.: Демкова Н. С. К вопросу о времени написания «Слова о полку Игореве». — Вестник ЛГУ, № 14. История, язык, литература, вып. 3. Л., 1973, с. 75.

²⁹ Приселков М. «Слово о полку Игореве» как исторический источник. — Историк-марксист, 1938, кн. 6, с. 116.

³⁰ См.: Яценко В. И. Северские князья в «Слове о полку Игореве». — Русская литература, 1981, № 3, с. 108.

³¹ ПСРЛ, т. 2, стлб. 643.

Такая информация, противоречивая и неполная, могла хронологически относиться к лету 1185 года, когда уже стало известно о побеге Игоря из плена, но обстоятельства похода и поражения северских войск были еще неясны. Позже эта информация — о сборе князей, предательстве Давыда, расколе в половецком лагере, разгроме Римова Кончаком — была уточнена и подробно изложена в киевской повести.

Тем не менее историческая информация повести очень ценная. Так, в переяславской повести сохранилась важная деталь из характеристики тревожной военной весны 1185 года: Святослав собрал князей в Киеве и «выступиша г Каневу» (т. 1, стлб. 399). Военный маневр Святослава был очень удачный: русичи отрезали путь Кончаку на Правобережье и обошли его с фланга, не давая половцам возможности углубиться на русскую территорию. Этот военный маневр был, видимо, хорошо отработан у киевских князей.³² Помощь, оказанная Святославом осажденному Переяславлю, была своевременной и эффективной. Кончак продержался под Переяславлем только один день и отошел. В киевской повести об этом сказано прямо: «Святослав же с Рюриком и со инѣми помочьми влегоша во Днѣпр, противу Половцем... То слышавше Половцы и возвратишася от Переяславля».³³

Вполне реальны и некоторые другие факты переяславской повести: половцы передали в Русь: «пойдѣте по свою братью...»; узнав о поражении, князья и бояре (не только Святослав, как в киевской повести) горевали и плакали; Святослав обратился за помощью не только к Давыду Смоленскому (как в киевской повести), а ко всем князьям. То же находим в «Истории» В. Н. Татищева и частично в «Слове о полку Игореве».

Об источниках многих фактов, в частности описания первого и второго боя северян с половцами, можно только догадываться. (Возможно, описание сделано по рассказам пленных половцев). Так, автор трижды напоминает, что половцев перед первым боем было мало (т. 1, стлб. 397): «послашася по всея земли своей»; «и ждаша дружины своя»; «а дружины не дождавше». И в то же время трижды говорит об их безнадежном положении: «а се нонѣ на нас идуць»; «а си к ним идуць к вежам их»; «они же не пустячи в вежѣ». В этом трагическом эпизоде переяславский автор даже не называет северян («си к ним идуць»; «срѣтоша их»).

Автор киевской повести тоже фиксирует время встречи с половцами, отмечает их решительность, готовность защищать вежи; половцы «собрашася от мала и до велика».³⁴ Ситуации, описанные по разным источникам, в киевской повести и в переяславской повести в основном совпадают.

Второй бой тоже описан как бой половцев с северянами: «и снйшася с ними стрѣлци» (половцы), «и бишася три дни стрѣлци» (половцы); «а копы ся не снимали» (половцы); «а дружины ожидаючи, а к водѣ не дадуче им ити» (т. 1, стлб. 398). Половцы, будучи хозяевами положения, могли, конечно, избрать тактику перестрелки, изматывая северян и не выпуская из кольца окружения. На это обстоятельство обратил внимание еще Н. М. Карамзин.³⁵ О вражеских стрелах говорится и в «Слове о полку Игореве»: «...итти дождю стрѣлами»; «Се вѣтри, Стрибожи внуци, вѣють съ моря стрѣлами» (с. 12); «Чему мычеша хиновьскыя стрѣлки... на моя лады вой?» (с. 38) и др. Тем не менее отдельные исследователи ставят этот факт под сомнение, так как киевская повесть в описании второй битвы стрелы не упоминает.

³² Еще в 1150 году Изяслав Мстиславич, который вел упорную борьбу за Киев с Юрием Долгоруким, «посла сына своего Мстислава в Канев, веля ему оттолѣ Переславля добыти» (ПСРЛ, т. 25, с. 48).

³³ ПСРЛ, т. 2, стлб. 647.

³⁴ Там же, стлб. 639.

³⁵ См.: Карамзин Н. М. История государства Российского. СПб., 1818, т. 3, с. 40 (прим. 70).

Однако отсутствие этого факта в киевской повести тоже говорит о многом. Половцы избегали ближнего боя и использовали свое положение с максимальной выгодой для себя. Но эта тактика была и признаком неуверенности в своих силах, даже трусости. Половцы пытались создать подавляющее превосходство в военной силе и вели перестрелку, «дружины ожидаючи» (т. 1, стлб. 398). Брак Владимира Игоревича с Кончаковной (октябрь 1188 года) вызвал необходимость новой интерпретации боя северян с половцами, что и нашло отражение в киевской повести. Здесь нет упоминания о нерыцарской тактике перестрелки, подчеркивается благородный жест Кончака, который поручился за пленного Игоря: «... поручися по свата Игоря».³⁶

По-разному описывают повести и плен Игоря. Переяславская повесть: «... тако и сего бог избави из руку поганых, а они вси держими бяху твердо и стрегомы и подтверждаеми многими желѣзы и казньми» (т. 1, стлб. 400), т. е. князь Игорь бежал, бог помог ему. Здесь еще раз подчеркнута неотвратимость «божьего промысла»: хотя все пленные (в том числе и Игорь) были закованы, тем не менее князь сумел освободиться. В киевской повести, наоборот, сказано, что Игорь жил в половецком стане на положении почетного пленника. Не упомянуто и о погоне. Такое освещение второго боя и пребывания князя Игоря в плену, утверждающее только его родственные связи с Кончаком, могло возникнуть скорее всего в среде самого Игоря Святославича.

Московский летописный свод конца XV века переосмыслил сообщение о плене Игоря. Выходило так, что после бегства Игоря «прочих же начаша твердо держати и многими желѣзы отягчати их».³⁷ Эта же мысль прошла в ряде исследований по «Слову».

Однако такая интерпретация полностью противоречит изображению события как в переяславской повести, так и в «Слове». Бояре сообщают Святославу горестную весть: «Уже соколома крыльца припѣшали поганыхъ саблями, а самую опустоша въ путины желѣзны» (с. 24). Здесь говорится о жестоком содержании в плену князей Игоря и Всеволода. Именно на эти обстоятельства указал Д. С. Лихачев в объяснительном переводе «Слова»: «Ведь вот два сокола (Игорь Святославич и Всеволод Святославич) слетели с отчего престола золотого. Уже (этим двум) соколам крыльца подсекли саблями поганых, а самих опутали в путины... железные (заковали в кандалы)».³⁸ Факты переяславской повести совпадают с сообщением автора «Слова».

Такое совпадение можно было бы считать случайным: и автор повести, и автор «Слова» могли использовать общие устные или письменные источники. Но связь между повестью и «Словом» глубже. Как упоминалось выше, И. Хрущев³⁹ заметил почти текстуальное совпадение между двумя памятниками: «...изнемогли бо ся бяху безводьем и кони, и сами в зной и в тузѣ» (т. 1, стлб. 398) — «...въ полѣ безводнѣ жаждею имѣ лучи съпряже, тугою имѣ тули затче» (с. 39). И в повести, и в «Слове» употреблены одни и те же понятия, но толкование дано разное:

Повесть

«Слово»

- | | |
|--|--|
| <p>1. «Безводье» — одна из причин поражения русских воинов: «...изнемогли бо ся бяху безводьем...»</p> | <p>1. Автор ставит воинов выше обстоятельств, отмечает «безводье», но переносит его на предмет, обрисовывая обстановку: «...въ полѣ безводнѣ».</p> |
|--|--|

³⁶ ПСРЛ, т. 2, стлб. 644.

³⁷ Там же, т. 25, с. 92.

³⁸ Лихачев Д. С. Объяснительный перевод «Слова о полку Игореве». — В кн.: Слово о полку Игореве / Под ред. В. П. Адриановой-Перетц. М.; Л., 1950, с. 89.

³⁹ Хрущев И. Указ. соч., с. 474.

- | | |
|---|---|
| <p>2. «Зной» (и, конечно, жажда) обессилил русичей: «...изнемогли бо ся бяху... и кони и сами в зной...»</p> <p>3. Окруженные врагами, русичи бились без всякой надежды: «...изнемогли бо ся бяху... в тузѣ».</p> | <p>2. Передано то же понятие, но через кипение боя: знойное солнце «жаждею имъ (воинам, — Б. Я.) лучи съпряже...»</p> <p>3. Здесь человеческое страдание опять переносится на предмет: солнце «тугою имъ тули затче».</p> |
|---|---|

В созданные им поэтические образы автор «Слова» вложил свое понимание смысла человеческого существования. Сила духа защитников Родины остается непобежденной даже тогда, когда в безводном поле, где идет кровавая битва, жажда согнула им луки, а «туга» закрыла колчаны. Это последовательное перенесение отмеченных в летописной повести человеческих страданий на предметы, которые приходят в негодность, — одна из замечательных находок автора «Слова». Создается поразительное единство человека и оружия. Устами Ярославны автор «Слова» дает русским воинам самую высокую оценку. Мы считаем, что автор «Слова» знал переяславскую повесть в устной или письменной форме и использовал ее.

Таким образом, кроме общих мест с киевской (ипатьевской) повестью у переяславской (лаурентьевской) повести есть общие факты и со «Словом о полку Игореве». А это укрепляет доверие к переяславской повести как историческому источнику. Только в этой повести и в «Слове» упоминается цель похода северян — Дон, сообщается о сборах половцев против Игоря, о стрельбе во время второго боя, о гибели русского воинства от безводья, о печали русских князей и бояр после разгрома северян, об обращении Святослава ко всем князьям, о тяжелом положении русских пленников, о погоне за Игорем.

В «Слове о полку Игореве» обнаруживаются и следы полемики с переяславской повестью. Повесть и «Слово» исходят из разных идейных установок в определении целей похода Игоря. Главный и единственный мотив похода северян в повести — погоня за славой. Намерение князей — «а возмем до конца свою славу и честь» — явно осуждается летописцем, так как дальше он замечает: «...а не вѣдуще божья строенья» (т. 1, стлб. 398). В «Слове» позиция автора — это позиция воина, защитника Русской земли. Еще первые издатели «Слова» (1800) справедливо усматривали в действиях Игоря Святославича в поэме решимость «отомстить... половцам за разорение подвластных ему владений и приобрести себе чрез то славу» (с. III; курсив наш, — Б. Я.). Тем не менее влияние повести из Лаврентьевской летописи на характеристику князя Игоря и оценку похода в «Слове о полку Игореве» со второй половины XIX века стало преобладающим. В большинстве исследований по «Слову» в XIX—XX веках о главной причине выступления князя Игоря, о феодальной мести, уже почти не упоминается. В них возможное следствие успешного похода — приобретение славы — стало и причиной похода, и обвинением против Игоря Святославича, который, потерпев неудачу, был как бы «наказан... за стремление к славе».⁴⁰ Вполне определенно эта мысль была сформулирована именно в переяславской повести, крайне враждебной к участникам похода 1185 года, но не имеет никакого отношения к «Слову о полку Игореве». Автору «Слова» чуждо богословско-морализаторское отношение летописца к славе. Автор восхищен удалью курян, бесстрашием всего северского войска, которое выстроилось к бою, «ищуци себѣ чти, а князю славы». (с. 10).

⁴⁰ Робинсон А. Н. Солнечная символика в «Слове о полку Игореве» — В кн.: «Слово о полку Игореве». Памятники литературы и искусства XII—XVII веков. М., 1978, с. 42.

Летописец унижает князей жаждой славы, в то время как автор «Слова» возвышает князей и воинов до приобщения к славе дедов. В этом эпизоде, как и во всем произведении, автор «Слова» верен стилю мону-ментального историзма, который, по определению Д. С. Лихачева, «характеризуется прежде всего стремлением рассматривать предмет изображения с больших дистанций: пространственных, временных, иерархических».⁴¹

Повесть обвиняет северских Ольговичей в сепаратных действиях: «...но сами поидоша о собѣ рекуще: „Мы есмы ци не князи же, поидем такы же собѣ хвалы добудем“» (т. 1, стлб. 397). И. Хрущев⁴² считал, что в «Слове» это обвинение отразилось в обращении Святослава: «Нѣ рекосте: мужаимъся сами, преднюю славу сами похитимъ, а заднюю ся сами подѣлимъ» (с. 27). Действительно, эта фраза по смыслу совпадает с похвальной князей в летописи, но только в том случае, если ее рассматривать вне контекста. Вот как она выглядит в контексте: «А уже не вижду власти... брата моего Ярослава съ чръниговьскими былями... Тии бо бес щитовъ съ засапожники кликомъ плъки побѣждають звонячи въ прадѣдную славу. Нѣ рекосте: мужаимъся сами...» В этом обращении автор «Слова» говорит только о черниговцах, сетует, что закаленные воины Ярослава Всеволодича, Черниговской волости («власти») не приняли участия в походе Игоря. Имея богатый военный опыт, смелые и мужественные, они, однако, сказали: «...мужаимъся сами». Истолкование исторического материала, данное автором «Слова», наиболее правильное. Действительно, в 80-х годах, как свидетельствует Ипатьевская летопись, Ярослав Черниговский и его бояре уклонялись от участия в совместных походах на половцев.

Повесть излагает явно нереальные планы молодых Ольговичей: «Нонѣ поидем по них за Дон и до конца избьем их оже ны будет ту побѣда идем по них и луку моря гдѣ же не ходили ни дѣди наши...» (т. 1, стлб. 397). Иронический характер изложения здесь не вызывает сомнений. И этим летописец пытался умалить всю вековую славу «Ольгова хоробра гнѣзда», и прежде всего славу великих походов Святослава Всеволодича Киевского. Этот же мотив был усилен в «Степенной книге» XVI века, которая представила дело так, будто Ольговичи «и за Дон устремишася в самые луки моря» и там были разбиты.⁴³

Автор «Слова» мог знать об этом обвинении в адрес Ольговичей, так как подробно описывает поход Святослава на половцев в 1184 году. Обращают на себя внимание такие слова: «А поганого Кюбьяка изъ луку моря отъ желѣзныхъ великихъ плъковъ Половецкихъ яко вихрь выторже» (с. 21—22). Неизвестно, о каком лукоморье говорится в «Слове». Но главное в том, что Кюбьяк был ханом лукоморских половцев. И автор «Слова» прославил победы Святослава, старейшины Ольговичей, именно над лукоморскими половцами.

Полемика автора «Слова» с переяславской повестью является свидетельством того, что борьба вокруг политической и военной оценки похода Игоря Святославича была острой и длительной. Хотя конфликт между Игорем и Владимиром кажется, на первый взгляд, незначительным, за ним стояли более влиятельные силы, в частности Святослав Всеволодич Киевский с братом Ярославом Черниговским — с одной стороны, и Всеволод Суздальский с половцами — с другой. Разгром «города Глебова у Переяславля» оказал решающее влияние на междукняжеские отношения,

⁴¹ Лихачев Д. С. «Слово о полку Игореве» и эстетические представления его времени. — Русская литература, 1976, № 2, с. 24.

⁴² См.: Хрущев И. Указ соч., с. 474.

⁴³ ПСРЛ, т. 21; Книга степенная царского родословия. СПб., 1908, ч. 1, с. 226; Альшиц Д. Н. Легенда о Всеволоде — полемический отклик XVI века на «Слово о полку Игореве». — В кн.: ТОДРЛ. М.; Л., 1958, т. 14.

привел к новой расстановке политических сил. Игорь Святославич, который до 1185 года «ходил в руке владимирского князя»,⁴⁴ вырвался из-под его опеки. Последовавшее вслед за тем поражение Игоря в половецкой степи поставило его в зависимость от Святослава и Ярослава Всеволодичей, укрепило политические позиции киевлян и черниговцев. Северская земля окончательно включилась в единую систему обороны «Русской земли».

Не все факты переяславской повести получили подтверждение в других источниках. Переяславец утверждает, что Игорь ушел в поход с двумя сынами, что после первой битвы с половцами князь русские стояли три дня на вежах «веселяся», что о поражении Игоря «не бысть кто в весть принесе» (т. 1, стлб. 398). Однако эту информацию не следует считать недостоверной на том основании, что ее нет в киевской повести. Автор переяславской повести зафиксировал определенный, наиболее ранний этап накопления информации, когда о судьбе русских воинов не было известно и многие обстоятельства похода северян были еще не ясны. По характеру исторической информации переяславская повесть принадлежит к оригинальным произведениям и возникла вскоре после трагического похода. Из Переяславской летописи она была заимствована и переработана черниговским летописцем, и эта версия в редакции летописца Игоря Святославича нашла отражение в киевской летописи Рюрика Ростиславича. Почти без обработки переяславская повесть была помещена и во Владимирско-Суздальской летописи Всеволода Юрьевича, вошла в различные летописные сборники XIV—XVII веков.



⁴⁴ Приселков М. Указ. соч., с. 117.

НАСЛЕДИЕ А. М. ГОРЬКОГО И ВОПРОСЫ КУЛЬТУРЫ

Историческая судьба творческого наследия Горького, как и каждого выдающегося художника, определяется не только эпохой, когда он жил и творил, но и тем временем, когда созданные им произведения начинают самостоятельную жизнь, вступают в контакты с новыми поколениями читателей и доказывают свое право на долгую жизнь в искусстве. Время в этом случае берет на себя роль главного арбитра в определении истинной ценности того, что вышло из-под пера художника, помогает ответить на вопрос, почему в его творчестве многое или отодвинуто, оставлено за рубежом нашего столетия или, наоборот, обретает новую жизнь, находит общий язык с читателями современной эпохи.

Почти полвека, отделяющие нас от смерти Горького, являются не только убедительным свидетельством признания продолжающейся во времени жизни его творчества, но главным образом того, что оставленное им наследие стало неотъемлемой частью социалистической культуры, которая интенсивно воздействует на современное художественное сознание, заставляет с неменьшей силой, чем раньше, ощутить «присутствие» писателя в нашей жизни и литературе.¹

Вместе с тем мы являемся свидетелями и того, как меняется характер интереса к творчеству крупнейшего писателя нашей эпохи, как под влиянием закономерных, исторически обусловленных обстоятельств принадлежащие ему идеи и образы вступают в новые контакты и отношения с поколениями современных читателей, дают литературоведению богатый материал для историко-функционального изучения его наследия, понимания его роли в духовной жизни общества развитого социализма.²

Поэтому особую важность для науки о Горьком представляет наметившаяся к концу 60-х годов тенденция к выявлению связей творчества великого художника с развитием современной литературы, с актуальными вопросами эстетики социалистического реализма, что позволяет точнее определить масштабы этого воздействия на произведения известных писателей, осознать значение его наследия для нашего времени. Заметной вехой в решении этой задачи явилось столетие со дня рождения Горького, когда, по мнению К. Д. Муратовой, «на одно из первых мест ученые выдвинули многоаспектную тему „М. Горький и современность“». ³ В юбилейный год была предпринята попытка не просто привлечь внимание к актуальности творчества Горького, а к необходимости ее осмысления как важной научной проблемы, решение которой дает возможность понять причины долговременного, неослабевающего влияния его наследия на развитие современной культуры, познать в полной мере жизнь его творчества во времени. Широкий круг вопросов, относящихся

¹ Об этом свидетельствуют ответы советских писателей на анкету редакции журнала «Вопросы литературы» (1968, № 3) и всесоюзное творческое совещание писателей и критиков на тему «Современная советская литература и художественный опыт Горького» («Вопросы литературы», 1977, № 9).

² Вопросы современной интерпретации творчества А. М. Горького, в особенности его драматургии, освещаются в кн.: Вопросы горьковедения: (Пьеса «На дне»). Горький, 1977; а также: *Бялик Б. А.* Великое слово: Статьи. М., 1981.

³ *Муратова К. Д.* М. Горький: Семинарий. М., 1981, с. 30—31.

к этой проблеме, освещается в изданном Институтом мировой литературы имени А. М. Горького АН СССР в 1970 году коллективном труде «Горький и современность».

В появившихся в 70-е годы книгах А. И. Овчаренко, И. К. Кузьмичева и А. А. Волкова вопрос о значении художественного опыта родоначальника советской литературы для современности рассматривается в соотношении с идейно-эстетическими течениями и веяниями начала XX столетия, что дает исследователям возможность углубить наше представление о вкладе писателя в мировое литературное развитие, эстетический прогресс, становление советской литературы, обозначить новые грани этой актуальной темы.⁴ Вместе с тем следует согласиться с мнением Н. И. Желтовой, которая, отмечая характерный для работ этого периода «широкий выход к проблематике горьковского творчества во взаимодействии с общим развитием науки и культуры», признает, что «в этом выходе нередко преобладает только постановка вопроса, заявка на направление его освещения».⁵ С этим обоснованным суждением тоже приходится согласиться, так как усилия горьковедов в минувшее десятилетие действительно были направлены в большей мере на закрепление достигнутых научных результатов в исследовании творчества родоначальника советской литературы, чем на решение новых, выдвигаемых жизнью научных проблем. Нередко повторяющие друг друга словесные формулы и определения создают своего рода заслон для проникновения творческой мысли исследователей в многообразный мир писателя, препятствуют углубленному изучению его бесценного для нашего времени наследия, мешают в полном историческом и эстетическом объеме понять его как художника-новатора в истории отечественной и мировой литературы.

И. К. Кузьмичев справедливо замечает, что «за последние десять-пятнадцать лет внимание к произведениям А. М. Горького со стороны литературоведов и критиков заметно ослабло», что не могло не привести, с его точки зрения, к снижению их интереса к «изучению художественного своеобразия писателя и вопроса о том, что принципиально нового внес он в мировую сокровищницу искусства».⁶

Решение этой проблемы И. К. Кузьмичев видит в дальнейшем осмыслении творчества Горького в контексте современной эпохи, в аргументированной полемике с теми зарубежными критиками, которые пытаются доказать, что он как художник «устарел», что его творчество находится в стороне от магистральных путей развития искусства XX века, от общеевропейского «культурного климата» и поэтому не заслуживает основательного изучения. Обращая внимание на необходимость исследования Горького с учетом неухающего вокруг его наследия спора, И. К. Кузьмичев приходит к выводу: «Горький неопровержим, как неопровержимо и в известном смысле вечно все истинно великое в искусстве. Однако это не значит, что его влияние на общество может осуществляться само по себе, автоматически, стихийно, особенно в условиях современной идеологической борьбы, когда наши недруги всеми силами стремятся поставить под сомнение революционные авторитеты, расшатать сами устои марксистской идеологии, опорочить ее. Следовательно, задача заключается в том, чтобы с каждым годом глубже и глубже проникать в суть художественного наследия Горького и стараться понять, какими границами оно стало ближе всего сегодняшнему дню».⁷

⁴ Овчаренко А. М. Горький и литературные искания XX столетия. М., 1974; Кузьмичев И. М. Горький и художественный прогресс. Горький, 1975; Волков А. Художественный мир Горького. М., 1978.

⁵ Желтова Н. И. Горьковедение 1970-х годов. — Русская литература, 1981, № 3, с. 184.

⁶ Кузьмичев И. Указ. соч., с. 122.

⁷ Там же, с. 121.

Само собой разумеется, что поставленная исследователем задача — «с каждым годом глубже и глубже проникнуть в суть художественного наследия Горького и стараться понять, какими гранями оно стало ближе всего сегодняшнему дню» — может решаться и решается современным литературоведением разными путями, но одно при этом не подлежит сомнению, что существенный сдвиг в этом направлении возможен лишь при дальнейшей разработке философско-эстетических, мировоззренческих проблем творческой деятельности писателя, нового прочтения его наследия в контексте нашей динамичной эпохи.⁸ Горьковедам предстоит, опираясь на традиции, существующий плодотворный опыт в изучении основоположника советской литературы, преодолеть известный «автоматизм» в его восприятии, отказаться от расхожих схем и канонов, осмыслить его многогранное наследие в свете тех социально-экономических перемен, которые произошли за последние десятилетия, раскрыть новые связи и отношения произведений писателя с текущим литературным процессом, показать, какими сторонами своего творчества писатель ближе всего нашему времени.

Стремление раскрыть значение Горького для современности, разгадать «тайну его жизненности» побуждает И. Кузьмичева отказаться от некоторых бытующих точек зрения на подлинную суть творческого наследия выдающегося писателя и дать свое определение «художественной доминанты» его творчества.⁹ Убеждение в «действительной неисчерпаемости» творчества Горького позволяет исследователю углубиться в мир его образного восприятия, обосновать свой взгляд на реальный вклад основоположника литературы социалистического реализма в развитие эстетического прогресса. Поэтому неисчерпаемость художественного мира Горького, как в этом убеждают нас работы И. Кузьмичева, Я. Е. Эльсберга, Н. К. Гея, Н. Н. Жегалова и других исследователей,¹⁰ еще не дает оснований для того, чтобы все время отодвигать задачу всестороннего изучения писателя на неопределенный срок в будущее, в бесконечность, уповая на «коллективные усилия» специалистов, которым «когда-нибудь удастся воздвигнуть целое».¹¹ Скорее наоборот, признание того, что «настоящий Горький — весь комплекс», а этот комплекс столь величествен и многогранен, что «еще никому не удавалось воссоздать его сразу во всей полноте»,¹² диктует необходимость нового подхода к анализу наследия художника с позиций нашего времени, объективной оценки всего достигнутого горьковедением, в первую очередь решительного отделения всего изученного от того, что нужно изучить, общеизвестного, хрестоматийного, ставшего достоянием учебников, от еще неоткрытого, ненайденного, без чего, как думается, трудно рассчитывать на заметный прогресс в этой важной области советского литературоведения.

Воссоздание многосложного «целого» в изучении любого крупного художника, тем более такого, как Горький, в значительной мере зависит от того, насколько удастся исследователю рассмотреть основные проблемы

⁸ О необходимости «нового осмысления» творчества Горького пишет М. Б. Храпченко в статье «Горький и наше время» (в кн.: Горький и современность. М., 1970, с. 16).

⁹ Кузьмичев И. Указ. соч., с. 120—181 (глава «Художественное открытие Горького»).

¹⁰ Эльсберг Я. Е. 1) Ленинское наследие, жизнь и литература. М., 1969; 2) Голоса и мысль народа. — В кн.: Советская литература и мировой литературный процесс: Изображение человека. М., 1972; Гей Н. К. Многоголосие жизни и художественный мир М. Горького. — Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1977, т. 36, № 5; Жегалов Н. Н. Алексей Максимович Горький. — В кн.: История русской литературы XI—XX веков. М., 1983, с. 403—419.

¹¹ Затонский Д. В. Жизнь Клима Самгина и некоторые проблемы современного зарубежного романа. — В кн.: Горький и современность. М., 1976, с. 231.

¹² Там же.

его творчества в историческом освещении, сквозь призму эпохи, в диалектической взаимосвязности общего и частного, в сопоставлении с широким кругом явлений культуры, что позволяет существенно расширить горизонты научного исследования этого художника, охарактеризовать его не только как яркую, самобытную индивидуальность, но и как зачинателя нового направления в развитии словесного искусства начала XX столетия, раскрыть значение его наследия для современного эстетического развития.

* * *

Важную роль в решении назревшей задачи берут на себя темы общемировоззренческого характера, которые дают ключ для исследования существенных особенностей горьковского творчества, помогают более точно определить его настоящее место в развитии мирового искусства. К числу подобных тем относится проблема культуры в творчестве родоначальника советской литературы.

Это обстоятельство тем более важно подчеркнуть, что в современном литературоведении все более отчетливо обозначается тенденция рассматривать литературу в системе культуры, в широком сопоставлении создаваемых ею идейно-художественных ценностей с достижениями других сфер культуры, в общем контексте изучения духовной жизни зрелого социализма и выявления его закономерностей.¹³ Идея всеобщности и непрерывности в развитии культуры, поборником которой был Горький на протяжении всей творческой деятельности, все более овладевает умами литературоведов, историков, философов, социологов, использующих возможности комплексного подхода для решения проблем культуры и прибегающих в своих работах к широким социально-философским категориям.

Состоявшийся в начале 1984 года в редакции журнала «Вопросы философии» «круглый стол» на тему: «Литература и литературно-художественная критика в контексте философии и общественнознания» признал необходимым дальнейшее укрепление союза философии и литературы. Участники «круглого стола», представляющие различные отрасли гуманитарных наук, говорили об актуальности этого союза, о том, что только совместными усилиями можно решить многие вопросы, от которых зависит на современном этапе культурного развития интеграция научного знания. Доказывая необходимость целостного подхода в решении общей задачи, философ В. Н. Межуев ссылаясь на имеющий поистине мировое значение опыт русской классической литературы (Герцен, Лев Толстой, Достоевский), органически сочетавшей художественное воспроизведение действительности с ее философским осмыслением. Наследие автора «Жизни Клима Самгина», наиболее близкого к нам по времени классика, как и его предшественников, является для нас непревзойденным образцом такого рода воссоздания, учит масштабному познанию действительности в динамике ее исторического развития, выявлению подлинной сути явлений и фактов современной жизни с позиции революционного пролетариата, научного социализма.

Сквозь призму своей общей универсальной идеи Горький и рассматривал роль русской литературы, в которой видел не только одну из важных сфер образного восприятия действительности, но и «лучшее, что

¹³ Лихачев Д. С. Древнерусские литературы как система. — В кн.: Славянские литературы: VI Международный съезд славистов (Прага, авг. 1968 г.). Доклады советской делегации. М., 1968; Барабаш Ю. Я. Алгебра и гармония: (О методологии литературоведческого анализа). М., 1977; Бушмин А. С. Наука об литературе: Проблемы. Суждения. Споры. М., 1980; Поспелов Г. Н. Целостно-системное понимание литературных произведений. — Вопросы литературы, 1982, № 3; Марков Д. Ф. Системное единство социалистического реализма. — Там же, 1983, № 1; Мейлах Б. С. Философия искусства и художественная картина мира. — Вопросы философии, 1983, № 7.

создано нами как нацией», воплотившее в себе «всю нашу философию»,¹⁴ неисчерпаемый потенциал духовных возможностей народа, всемирноисторический опыт его борьбы и исканий. Своим глубоким пониманием классического наследия Горький как бы предугадывал его возрастающую роль в духовной жизни социалистического общества, со свойственной ему пронизательностью верно оценивал значение тех замечательных традиций, которые, по выражению Ч. Айтматова, стали в наше время «катализатором общего культурно-исторического развития советской литературы».¹⁵ Поэтому вполне закономерно, что литература была для великого писателя «превосходным источником „пародоведения“ — человековедения» (т. 25, с. 314), средством познания и преобразования жизни и мыслилась им в выполнении этой важнейшей функции в содружестве с другими видами искусства. Страстный пропагандист, организатор и теоретик культурной революции в СССР, Горький видел смысл своей деятельности в том, чтобы сделать литературу «мощным орудием социалистической культуры» (т. 27, с. 329), превратить ее в «единую, культурно-революционную силу» (т. 27, с. 397), что способствовало бы повышению ее действительной роли в идейно-эстетическом воспитании народа, в обогащении внутреннего мира нашего современника.

Тем самым Горький закладывал философско-эстетические основы и для функционального изучения литературы, и для развития тех ее народоведческих и человековедческих аспектов, благодаря которым современная проза в творчестве Ч. Айтматова, В. Шукшина, В. Астафьева, В. Распутина, Ю. Трифонова и других писателей достигла новых рубежей в утверждении духовных и нравственных ценностей советского человека и в решении этой культурно-исторической задачи еще более тесно сомкнулась с другими видами социалистического искусства.

Целостное восприятие феномена культуры, материалистическое объяснение ее происхождения и преемственности в процессе развития помогли Горькому создать предпосылки для изучения литературы как важнейшей сферы применения разработанных им идейно-эстетических принципов по руководству культурным процессом, объединению мастеров культуры на основе метода социалистического реализма, наметили в советском литературоведении перспективные пути решения этой актуальной проблемы.

Приступая к ее научной разработке, С. Д. Балухатый в свое время писал: «Мы лишены возможности установить с точностью — до тех пор, пока не обследована личная библиотека писателя и не собраны данные из его многочисленных писем — круг чтения Горького и последовательность, с которой он овладевал отдельными отраслями знания. Но и сейчас очевидна поразительная широта запросов его исключительно пытливого ума».¹⁶

Теперь мы с удовлетворением можем констатировать, что личная библиотека писателя тщательно описана (она насчитывает 12 тысяч томов), а эпистолярная коллекция принадлежащих ему писем пополнилась многотомной серией изданий Архива А. М. Горького и приходится только удивляться тому, с какой поразительной даже для человеческого гения последовательностью Горький овладевал отдельными отраслями знания, философией, историей, фольклором, литературой всех времен от античности до современности. Ознакомление с этим интересным изданием убеждает не только в энциклопедической широте познаний Горького, но помогает понять «особый культурный и научный смысл библиотеки», на

¹⁴ Горький М. Собр. соч.: В 30-ти т. М., 1953, т. 24, с. 64. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

¹⁵ Айтматов Чингиз. Собр. соч.: В 3-х т. М., 1984, т. 3, с. 267.

¹⁶ Балухатый С. Д. А. М. Горький и культура. — Вестн. АН СССР, 1938, № 2/3, с. 20.

что обращают внимание его составители, лучше себе представить стремительное восхождение писателя на вершины мировой культуры.¹⁷

Комплексный характер поставленной проблемы вынуждает автора ограничить свою задачу выяснением только некоторых ее важных аспектов, необходимых, как он полагает, не только для характеристики взглядов Горького на культуру, но и для раскрытия нерасторжимых связей наследия замечательного художника с современностью, с литературной теорией и творческой практикой наших дней.

* * *

Отдавая должное заслугам С. Д. Балухатого, Б. В. Михайловского, Н. Н. Жегалова, Н. И. Дикушиной и других литературоведов в обосновании комплексного подхода к решению данной проблемы, следует, однако, отметить, что внимание их в меньшей степени привлекали вопросы специфики художественного восприятия Горького.¹⁸ Плодотворная попытка такого рода в статье Б. В. Михайловского не получила своего развития в более поздних работах, что, естественно, приводило к сужению круга рассматриваемых вопросов, препятствовало всестороннему освещению темы. Исследователи порою как бы отвлекались от того, что Горький был прежде всего выдающимся художником и, следовательно, его суждения по вопросам культуры в публицистических статьях и письмах требовали к себе особого подхода, углубленного анализа именно этой существенной стороны его мировосприятия, особенностей образного сознания писателя.

Всматриваясь в пройденный им путь, Горький писал в 1926 году своему биографу И. А. Груздеву: «Мой мир развивался от Протея к Шекспиру, Сервантесу, Пушкину, переживал атавистические кризисы в лице Л. Толстого и т. д., но его тенденция остается несокрушимой, — несмотря на изгибы, вызванные усталостью, это тенденция к *Человеку*, сложнейшему всех сложнейших явлений».¹⁹ Многозначительный смысл этого высказывания может быть понят и по достоинству оценен только в общем контексте размышлений Горького о подлинной сути своего творчества как итоговый вывод большого художника, поднявшегося на вершины мировой культуры в результате длительной эволюции духовного развития, восхождения от познания самого простейшего в окружающем мире до человека как «сложнейшего всех сложнейших явлений».

Человек в эстетической концепции Горького познается как субъект культурно-исторического процесса, воспринимается им не только как итог многовекового развития, в результате которого он становится властелином природы, овладевает тайнами науки и техники, проникает в глубь материи, расщепляет атом, но и как бесстрашный искатель правды, борец с социальной несправедливостью, строитель нового мира, творец истории. Художественно-целостный образ этого, как его называл Горький, «исторического человека» все более пленяет воображение писателя, оплодотворяется опытом незабываемого десятилетия, насыщается социально-философским и историческим содержанием, укрепляет его веру в беспредельные возможности человеческого гения.²⁰

¹⁷ Личная библиотека А. М. Горького в Москве: Описание в 2-х кн. М., 1981, кн. 1, с. 3.

¹⁸ *Балухатый С. Д.* Указ. соч.; *Михайловский Б. В.* А. М. Горький и философия культуры. — Учен. зап. МГУ, 1946, вып. 110. Тр. кафедры русской лит., кн. 1; *Жегалов Н. Н.* М. Горький и мировая культура. М., 1968; *Дикушина Н. И.* Октябрь и новые пути литературы. М., 1978.

¹⁹ Архив А. М. Горького. М., 1966, т. 11, с. 50.

²⁰ В статье «О пьесах» (1933) Горький писал: «Исторический человек, тот, который за 5—6 тысяч лет создал все то, что мы именуем культурой, в чем воплощено огромное количество его энергии и что является гравидозной над-

В письме к В. Я. Зазубрину от 1928 года, отстаивая свой взгляд на человека, Горький писал: «...я — неизлечимый „антропофил“. Люблю человека. „Люблю“ — это у меня не слово, а так сказать, излюбленное мое ремесло и даже, может быть, искусство. Думаю, иногда, что себя самого, — а особенно — Горького, — я люблю меньше и не так хорошо, как человека, который для меня издревле — чудо и творец всех чудес».²¹ Образ человека не мыслится Горьким вне сферы культуры, вне тех общечеловеческих ценностей в истории философии, мировой литературы, искусства, вне того богатства идей, образов и сюжетов, которое дает ему возможность глубже понять сущность человека, трактовать его в своем творчестве как создателя «второй природы», художника по существу своей натуры, «чернорабочего культуры».

Вскрывая эстетическую сущность горьковской веры в человека, не следует, однако, придавать особое значение той философской терминологии, которую он использует в письмах к современникам (антропофил, антропоцентрист и т. д.), так как в каждом конкретном случае она наполняется для него специфическим смыслом и не совсем адекватна общепринятому пониманию данных терминов. Именно поэтому в письмах к современникам (например, А. К. Воронскому) Горький с неизменным постоянством отводил приписываемые ему «уклоны» и «отступления» от материалистического понимания природы.²²

Важно прежде всего выявить угол зрения самого художника, определить то огромное, ни с чем не сравнимое место, какое человек занимал в системе именно его социально-философских воззрений, являясь не только главным объектом исследования окружающей художника действительности, конечной целью его творческого труда, но и высшей эстетической ценностью, его идеалом. Поэтому и на культуру Горький смотрит через ключевую проблему его творчества, через активную культурно-созидающую деятельность человека, являющегося не только потребителем, но и творцом духовных и материальных ценностей. «Культура у меня низкая, — жалуется Вы, — внушает он одному начинавшему писателю. — Культура — как все на земле — создается человеком, воспринимается им» (т. 30, с. 66).

Выдвижение человека в центр художественного мира Горького, в центр культуры оказало огромное оплодотворяющее воздействие на развитие советской литературы, формирование ее гуманистического идеала, привлекало внимание писателей к культурносозидающей деятельности ее героя, ко всему тому, что делало его поборником социального и научно-технического прогресса, мастером своего дела, поэтом труда, выходило за границы литературы, выражало общие тенденции развития социалистической действительности. Горьковская концепция человека активно способствовала расширению культурологических аспектов советской литературы, усилению ее воздействия на разные сферы жизни, науки, искусства, утверждению новых принципов изображения жизни в перспективе ее исторического развития, в становлении новых форм отношений между людьми, подлинно социалистических норм поведения личности.

Выдвинутая Горьким система ценностных ориентиров, взгляд на труд как на основу культуры, а на человека труда как на основного героя социалистической действительности и литературы были творчески восприняты писателями разных поколений, включая и наших современников, в произведениях которых основополагающие идеи родоначальника литературы социалистического реализма нашли углубленное развитие и

стройкой над природой, гораздо более враждебной, чем дружественной ему, — этот человек как художественный образ — превосходнейшее существо!» (т. 26, с. 414—415).

²¹ Архив А. М. Горького, 1965, т. 10, кн. 2, с. 344.

²² Там же, с. 63.

конкретизацию, трансформировались применительно к задачам и требованиям общэстетического развития в новых исторических условиях. Так, объясняя замысел романа «Буранный полустанок (И дольше века длится день)», то «зерно», из которого вырос необычайно емкий в философском смысле образ Буранного Едигея, Ч. Айтматов настаивал в полемике с критиками на своей интерпретации образа главного героя романа: «Не раз говорил и готов повторить снова, что образ Буранного Едигея — это мое отношение к коренному принципу социалистического реализма, главным объектом которого был и остается человек труда. Для Едигея труд — не средство существования, но прежде всего цель его жизни, призвание, долг перед людьми. Он свободен в своем выборе. Этот выбор требует мужества и благородства. И потому он человек в полном смысле этого слова».²³ Социально-философское и этическое наполнение темы труда позволило автору расширить границы образа Едигея, соединить в нем конкретно-индивидуальное и общечеловеческое и благодаря этому раскрыть на высоком уровне художественного обобщения его органическую связь с эпохальным, вечным, глубинно-народным, показать его как человека-труженика, на котором «земля держится».

Непсчерпаемая вера Горького в человека труда как подлинного героя времени стимулировала усилия советских писателей в разработке одной из генеральных тем литературы социалистического реализма, способствовала насыщению ее огромным социально-историческим и философским содержанием. Характеризуя значение традиций Горького для развития советской литературы в освоении темы социалистического труда, в воспитании человека нашего времени, А. Метченко заключает: «Заветы Горького остаются в силе. Более того, на этапе развитого социализма их значение возрастает. КамАЗ, БАМ и другие грандиозные стройки подпояли преобразование страны на новый уровень. Не без оснований говорят, что в их создании формируются черты человека двадцать первого века».²⁴

Особое значение в процессе постижения гуманистической сущности социалистической культуры имело для Горького осознание собственного жизненного и творческого опыта, уяснение его всеобщности, доступности для раскрепощенных Октябрьской революцией широких масс, его в высшей степени поучительного социального и художественного смысла. В упомянутом письме к В. Я. Зазубрину, аргументируя свое отношение к человеку, Горький писал: «Тут, видите ли, дело в том, что я никогда не забываю о себе, малограмотном парнишке 12—16 лет и неуклюжем парне 17—22-х. Сейчас мне — 60, и в нашем мире я что-то значу, чем-то ценен, кому-то нужен. Будучи несколько знаком с историей культуры, я не могу рассматривать мой случай как случай частный, а рассматриваю как одно из многих выявлений *воли человека*».²⁵

Взгляд на себя и свою биографию как органическую часть истории культуры еще более укрепляет Горького в его отношении к личности человека-творца, проясняет для него типический смысл своего жизненного примера как доказательство не только несокрушимой «воли человека», но проявление определенной закономерности, воплотившейся в судьбах миллионов людей, пробудившихся к историческому творчеству в результате невиданных в истории социальных перемен. Этот автобиографический аспект в размышлениях Горького о человеке, его роли в создании духовных и материальных ценностей позволяет понять, что вся его неповторимая судьба, символизирующая собой движение народных масс к высотам культуры, служит реальным обоснованием развиваемой им концепции, свидетельством того, что она возникает как закономерный итог общественно-исторического и литературного процесса.

²³ Айтматов Чингиз. Собр. соч.: В 3-х т., т. 3, с. 270.

²⁴ Метченко А. Испытано временем. — Лит. газ., 1984, 28 ноября, с. 3.

²⁵ Архив А. М. Горького, 1965, т. 10, кн. 2, с. 344.

«Горький силен был, — по мнению Леонова, — сознанием своего *множества*»,²⁶ что делало его удивительную биографию не только фактом огромного социального и художественного значения, но и тем «поразительным явлением культуры» (С. Д. Балухатый), которое усиливало интерес к его творчеству, придавало особую убедительность и завершенность как развиваемым им идеям, так и его деятельности в этом направлении.

Наиболее очевидную художественную аргументацию эта поразительная черта горьковского гения получила в автобиографической трилогии, примыкающих к ней повестях и рассказах, мемуарно-биографических очерках («В. И. Ленин», «Лев Толстой», «В. Г. Короленко»), в центре которых оказывается духовно формирующаяся личность автобиографического героя, носителя действенного начала жизни, пытающегося не только разобраться в сложной путанице русской действительности на рубеже двух столетий ее истории, но и усилиями своего разума и воли упорядочить ее, привести в целостную систему, слить свой опыт познания жизни с передовым сознанием эпохи, встать с веком наравне.

Принадлежащая ему формула поведения: «человека создает его сопротивление окружающей среде» (т. 13, с. 516) — обнаруживает в нем не только волю к преодолению препятствий, но и наполняется конкретным социально-философским и нравственным содержанием, доказывает его неодолимое движение к культуре, социалистическому идеалу. В цикле мемуарно-биографических произведений Горький показывает, что сопротивление автобиографического героя внешним обстоятельствам делает его жизненную позицию последовательной и устойчивой, помогает понять его восхождение от азов знания к вершинам творчества. Поэтому общепризнанное социально-художественное и этическое значение трилогии дает основание М. М. Пришвину охарактеризовать ее заключительную часть, повесть «Мои университеты», в одном из писем к Горькому как «большое событие в русской культуре», утверждать, что «по ней будет учиться наша молодежь».²⁷

Культура для Горького была той заветной областью, в которой он, по собственному признанию, «подвигался с великим трудом, сквозь множество препятствий» (т. 15, с. 8) и потому строго оберегал ее от покушений со стороны всевозможных ниспровергателей, толстовцев, нигилистов, пытающихся ее «отрицать» (от толстовца М. А. Новоселова до одного из участников реакционного сборника «Вехи» М. О. Гершензона), возвращая человека к его первобытному состоянию, упрощая его облик, интеллект до уровня простейшего существа, лишая его возможности роста, развития, восхождения к вершинам знания.

Горький всегда решительно протестовал против всех форм нигилистического отношения к культуре, защищая идею преемственности развития, без которой он не мыслил себе духовное обогащение человечества, его поступательное движение к высотам мировой цивилизации, прогресса. Мировоззренческие основы отношения писателя к культурному прогрессу закладывались уже в самом начале его духовной биографии во время ознакомления с книгами тех авторов (В. В. Берви-Флеровский «Азбука социальных наук», Д. У. Дрэпер «История умственного развития Европы», Иоганн Шерр «История культуры»), к которым не в малой степени восходят социально-философские истоки его первоначальных представлений об эволюционном характере развития культуры. Эти весьма популярные в среде интеллигенции того времени книги не только расширяли интеллектуальный кругозор Горького, но и способствовали

²⁶ Леонов Л. М. Слово о Горьком. — Лит газ., 1968, 3 апреля, с. 3.

²⁷ Лит. наследство, 1963, т. 70, с. 330.

пониманию им значения труда как основы культурного развития человечества, о чем он писал в статье «Беседы о ремесле» (т. 25, с. 309).

Феноменальная по богатству впечатлений жизнь, соприкосновение с разными классами и социальными слоями общества в эпоху ломки его устоев, активное участие в революционном движении, дружба и сотрудничество с В. И. Лениным и такими его соратниками, как А. В. Луначарский, содействовали развитию и обогащению горьковской концепции культуры, научному обоснованию тех ее социально-философских и эстетических аспектов, которые подводили писателя к выводу о том, что только коренное изменение условий жизни может привести к духовному возрождению народа. Мысль о революции как о необходимом условии этого возрождения, а о революционерах как «единственном мосте», «соединяющем культуру с народными массами», о чем А. В. Луначарский писал Горькому в конце 1907 года и что вызвало горячее одобрение у последнего,²⁸ не просто укореняется в сознании пролетарского художника, а становится как бы краеугольным камнем развиваемой им концепции философии культуры, символом его веры в творческие возможности народа, о чем свидетельствуют в первую очередь повесть «Мать» и пьеса «Враги».

Идея социальной революции наряду с великими естественно-научными открытиями XIX столетия входит в эстетический мир Горького, в разработку им проблем культуры как исторически осознанная закономерность, как непоколебимое убеждение в том, что «трудовой мир дожил до сознания необходимости революции» (т. 25, с. 325) и никогда с этого пути не свернет, как выражение присущей творчеству писателя «несокрушимой тенденции к человеку». Монизм горьковской философии культуры исходил из принципа нераздельности революции и культуры, идеологии и гуманизма, политики и человека и в этой их нераздельности находил для себя опору в создании целостного учения о культуре грядущего общества, его социальной этики. Основываясь на опыте своего участия в трех революциях, каждая из которых явилась целым этапом в его жизни и творческой деятельности, Горький с полным правом мог утверждать, что «революции никогда не являлись паузами в истории культурного роста человечества, революция — это процесс вызова к жизни новых творческих сил» (т. 26, с. 283). Характеризуя свое отношение к Октябрьской революции, ее огромной роли в социальном и духовном развитии народов мира, в возрождении всего подлинно человеческого в человеке, Горький писал: «... русская революция с поражающей силой выдвинула на первый план как начало все решающее и все творящее — личность, индивидуальность — человека, начало всего сущего и воображаемого».²⁹

Осмысление человека как философской проблемы, как «начала всего сущего и воображаемого» позволило Горькому выявить разные социально-гносеологические аспекты проявления сущности «исторического человека», познать его во всей полноте человеческого содержания как законченный в своей целостности «художественный образ». Это «художественный образ» в его наиболее масштабном выражении как подтверждение свойственной его творчеству «тенденции к человеку, сложнейшему всех сложнейших явлений», Горький наблюдал в личности В. И. Ленина и Льва Толстого, воспоминания о которых относятся к самым совершенным творениям непревзойденного мастера литературного портрета. Вместе с тем эти воспоминания не только воссоздают образы двух выдающихся деятелей нации, титанов духа, но и являются свидетельством того, насколько тесно пути и судьбы революции переплетались в художествен-

²⁸ Архив А. М. Горького, 1976, т. 14, с. 20.

²⁹ Вопросы литературы, 1967, № 11, с. 208.

ном сознании Горького с путями и судьбами литературы, насколько глубоко в духовный мир писателя внедрилась мысль о том, что культурный прогресс неотделим от социального прогресса, национальное от общечеловеческого, планетарного, особенно тогда, когда они приобщают народные массы к лучшим достижениям человечества в области искусства, культуры и науки.

Особое место в этом смысле занимают воспоминания о В. И. Ленине — «историческом, но небывалом человеке» (т. 26, с. 426), который был для Горького не только «революционером небывалого, гигантского размаха», но и «основоположником новой, социалистической культуры» (т. 26, с. 185), служил гармоническим воплощением неразрывного единства революции и культуры, практики и теории, разума и интеллекта, веры и знаний, новаторства и традиций. Обращение к образу гения революции дало возможность Горькому поставить целый комплекс общественно-эстетических и философских вопросов, связанных с глубоким осмыслением значения Октябрьской революции для судеб культуры, сущности и роли художественного творчества, искусства в создании новых форм социального бытия, духовной жизни первого в мире социалистического государства. Высказывания Ленина о литературе не просто расширяют представление об эстетических взглядах пролетарского вождя, а помогают понять критерии его подхода как к классическому наследию (Лев Толстой), так и к формирующейся советской литературе (Маяковский, Демьян Бедный), убеждают в том, что его постоянная забота о развитии социалистической культуры была естественным и закономерным выражением реальной политики партии по руководству художественным творчеством.

Вспоминая о своих беседах с Лениным, Горький доказывал мысль о том, что социалистическое общество нельзя себе представить без подъема творческой деятельности во всех сферах культуры, без искусства, поэзии, музыки (отзыв Ленина об «Аппассионате» Бетховена), без всего того прекрасного, что было накоплено человечеством в течение многих столетий и что предстояло усвоить новому обществу в качестве своего бесценного духовного капитала для создания искусства советской эпохи. Образ Ленина в этом смысле воплощал важнейшую для Горького идею поступательного развития революции, общественной мысли, культуры от простого к сложному и от сложного к простому (вспомним приведенные Горьким слова Ленина: «Русской массе надо показать нечто очень простое, очень доступное ее разуму. Советы и коммунизм — просто» — т. 17, с. 31), помогая художнику в процессе длительной работы над ним постигать трудноуловимую диалектику современной ему революционной эпохи.

* * *

Всемирно-исторический опыт культурной революции в СССР содействовал приведению в теоретически обоснованную и практически подтвержденную систему взглядов художника на проблему человека как на центральную проблему литературы социалистического реализма, как на доказательство того, что культурный прогресс в условиях социалистического государства осуществляется в форме ускоренного развития и совершенствования его духовной жизни, науки, техники, как закономерное движение общества к своей высшей цели. Системный подход к исследованию горьковской концепции культуры с ориентацией на выделение главной проблемы позволяет прийти к заключению, что взаимосвязь составляющих ее компонентов образует в творчестве основоположника советской литературы динамическое единство, без понимания которого трудно оценить его вклад в решение важной теоретической задачи современного литературоведения. Целостное мирозерцание дает возможность

Горькому обогатить наше представление о культуре с точки зрения художника, вооруженного научным методом познания исторической действительности, глубоким пониманием законов общественного развития, что расширяет его возможности в изучении общественно-культурных процессов эпохи через призму образного сознания. Конкретно-исторический анализ фактов и явлений духовной жизни помогает Горькому интерпретировать культуру как такую целостную, но многослойную структуру, в которой представлены разные «этажи» общества (классы, социальные группы и т. д.), каждый из которых характеризуется писателем по своей иерархической системе ценностей и вносит свой вклад в общекультурное развитие нации.

Вот почему признак классовой дифференциации является главным в системе горьковских представлений о культуре, определяет во многом те оценочные критерии, которыми пользуется Горький для выявления подлинной сущности изображаемых им героев, представляющих разные «этажи» социально-культурной иерархии. Поэтому многослойность культуры выступает в эстетической системе художника как фактор, позволяющий определить динамику того или иного типа на разных уровнях выявления его социально-психологической сути. В письме к Е. П. Пешковой в 1909 году, характеризуя неприемлемый для него антисоциальный тип нигилиста, отвергающего культуру, Горький писал: «В низших слоях культуры — вырожденки становятся хулиганами, а наверху они — нигилисты, несмотря на все их красноречие и разнообразные убеждения, которые в их обиходе неприменнейше принимают характер фанатический, сектантский и — поэтому — вредный».³⁰ Эта мысль была впоследствии художественно реализована, обогащена и развита Горьким в многоликой галерее образов нигилистов всевозможного толка, находящихся на разных «этажах» культуры, — от «хулигана» Вавилы Бурмистрова из повести «Городок Окуров» до проповедника Томилина из эпопеи «Жизнь Клима Самгина», для которого нигилизм, неверие во все добытые человечеством истины становится главным принципом исповедуемой им философии декаданса.

Точно намеченная Горьким в послеоктябрьском творчестве социально-философская и эстетическая градация запечатленных им на страницах своих произведений типов и образов помогает понять, что системная связь взаимодействующих компонентов отстаиваемой писателем концепции культуры основывается на признании им решающей роли народных масс в истории тех «нижних этажей» («Правда и мудрость создаются внизу, в массах...») — писал он в «Беседах о ремесле» — т. 25, с. 325), творческая деятельность которых, с его точки зрения, является основным фактором социального и духовного прогресса, движущей силой общественного развития. Анализируя художественное наследие родоначальника советской литературы под этим углом зрения, Б. Л. Сучков приходит к верному выводу, что «народное сознание для Горького было культурообразующим фактором».³¹

Свое социально-философское обоснование это находит в расширении теоретических и историко-культурных аспектов концепции Горького, в попытке рассмотреть историю литературы в широком социологическом плане с точки зрения литератора-марксиста, в аргументации того, что на всех этапах развития мировой культуры, начиная от первобытного общества до современности, народное сознание играло роль культурообразующего фактора, активно участвовало в создании шедевров литературы. Свое наиболее отчетливое выражение эта тенденция получила в докладе Горького на Первом всесоюзном съезде советских писателей, в котором

³⁰ Архив А. М. Горького, 1966, т. 9, с. 60—61.

³¹ Сучков Борис. Исторические судьбы реализма: Размышления о творческом методе. М., 1977, с. 269.

Горький полемизирует с буржуазными историками культуры по вопросу о происхождении искусства, роли трудовых процессов в его генезисе, вкладе каждого класса в историю развития мировой культуры.

В своих выводах Горький опирался на данные устного народного творчества, мифологии, этнографии, а также на те исторические факты, которые свидетельствовали о том, что политика буржуазии была направлена на защиту своих классовых интересов, а не на развитие культуры в целом. Антибуржуазный пафос этого выступления был связан с намерением Горького доказать, что «роль буржуазии в процессах культурного творчества сильно преувеличена» (т. 27, с. 302), что господствующие классы проявляли интерес к развитию культуры только в той степени, в какой это отвечало их собственным целям. Поэтому писатель выражал надежду на то, что когда «история культуры будет написана марксистами» (там же), этот серьезный методологический изъян будет устранен и советская историографическая наука, а подлинная история трудового народа найдет в ней достойное освещение.

Со своей стороны, Горький все делал для того, чтобы внести свой собственный вклад в понимание социально-философской сущности культуры, уточнения истории ее возникновения и формирования с точки зрения художника-новатора, пролагателя новых путей в эстетическом познании окружающего мира. Центральная, «сквозная» идея писателя-мыслителя о роли труда, творческой деятельности народных масс в становлении искусства слова развивается в заключительной части доклада, в которой эта теория нейштного подхода подкрепляется фактами из истории создания советской многонациональной литературы как нового культурного феномена в духовном развитии человечества. Характеризуя огромную роль советской литературы в создании «грандиозных ценностей» социалистического общества, происходящих в нем культурных процессов, Горький заявлял с трибуны Первого всесоюзного съезда советских писателей: «Социалистический реализм утверждает бытие как деяние, как творчество, цель которого — непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека...» (т. 27, с. 330). Тем самым Горький в своем докладе не только определял эстетико-познавательную сущность основного метода советской литературы, ее движение к идейно-творческому единству, фундаментальному синтезу, но и доказывал закономерность его появления как результата развития всей мировой культуры в целом, подчеркивал главную цель искусства социалистического реализма.

Глубокое понимание времени, ведущих тенденций общественно-эстетического развития позволило художнику сделать важный вклад в теорию социалистического реализма, в решение вопросов, связанных с уяснением сущности нового творческого метода, того места, которое отводилось в нем человеку как «силы, действительно изменяющей мир» (т. 27, с. 322). Универсализм горьковского мышления, стремление рассмотреть литературу как важнейшую область культуры обнаружили не только в том, что проблема философского осмысления человека стала центром внимания художника, но и в том, что ее включение в сферу образного восприятия жизни дало ему возможность объединить в единую систему свои эстетические отношения к социалистической действительности, выявить и обосновать нерасторжимую связь метода советской литературы и ее героя.

С трибуны съезда Горький призывал более внимательно относиться к «процессам развития нового, советского гражданина» (т. 27, с. 322—323), и эти советы общепризнанного руководителя советских писателей не потеряли своего значения для нашего времени. Ведь сейчас, как и пятьдесят лет тому назад, они являются надежными и точными ориентирами в определении магистральных путей развития социалистической

культуры. Творческие заветы Горького, его размышления о человеке как главной ценности нового искусства вошли в золотой фонд советского литературоведения, обусловили не только гуманистический пафос советской литературы, но и определили истинные масштабы решения многих теоретических проблем социалистической эстетики.

Творчество Горького содействовало конкретно-историческому осмыслению культуры как объекта идеологической борьбы, выявлению того фактического содержания, которое закреплялось за этим широким понятием в трудах классиков марксизма-ленинизма и в интерпретациях буржуазных теоретиков и публицистов. Показывая научную несостоятельность и тенденциозность концепций зарубежных буржуазных идеологов, писатель стремился к тому, чтобы раскрыть истинный смысл тех «реальных фактов, которые наполняют современное понятие — „культура“» (т. 27, с. 454), объяснить их в свете развиваемой им общей концепции искусства.

Аргументируя свой тезис о том, что «пролетариату человек — дорог» (т. 27, с. 463), Горький именно в этом подходе усматривал критерий для объективной оценки гуманистической направленности культуры, для выявления того истинного содержания, которое вкладывалось подчас в понятие «культура» в статьях и трудах зарубежных теоретиков. Свою задачу Горький видел в том, чтобы показать коренное отличие пролетарского гуманизма от буржуазного гуманизма, который некоторые идеологии в капиталистических странах пытались представить не только как основу европейской культуры, но и как вершину мировой цивилизации.

С помощью ценностного подхода Горький стремился раскрыть антинародную сущность буржуазного гуманизма, убедить читателей в том, что он чужд интересам трудящихся и поэтому ничего общего не имеет с пролетарским гуманизмом. Статья «О культурах», построенная на сравнительном анализе фактического материала, характеризующего образ жизни, культуру, быт народов СССР и трудящихся зарубежных стран, завершается примечательной репликой, которая не оставляет сомнений об истинных намерениях ее автора: «Думается, что в этом схематическом подсчете реальных данных ценность буржуазной и пролетарской культуры достаточно ясна для каждого честного человека» (т. 27, с. 466).

В своей критике всевозможных культурологических теорий Горький исходил из понимания того, что культура Европы, унаследовавшая традиции греко-римской цивилизации, не является «монолитным целым», какой ее пытались истолковать буржуазные философы и историки, а представляет собой весьма сложную картину дифференциации социально-политических сил и течений, постоянно поляризующих и противоборствующих друг с другом в достижении классового «единства» (статья «О культурах»). Именно с этой позиции писатель определял реальный смысл и границы чрезвычайно емкого понятия «буржуазная культура», объединявшее для него и фашизм как наиболее очевидное свидетельство ее распада, и консервативные теории адептов «сокращения роста культуры», которые, напуганные перепроизводством интеллигенции и бурным развитием техники, призывали поставить преграды на ее пути, вернуться к ручному труду, а также те передовые силы в зарубежных странах, которые в условиях наступления империалистической реакции развертывали борьбу за мир, культуру и социальный прогресс.

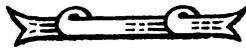
Горький был в одном ряду с теми представителями зарубежной интеллигенции (Барбюс, Ромен Роллан, Жан Ришар Блок и др.), кто первым поднял голос на Амстердамском антивоенном конгрессе (1932) против фашизма, войны и агрессии, кто нашел в себе мужество протестовать против любых форм произвола и насилия. Знаменитый горьковский вопрос: «С кем вы, мастера культуры?» — обращенный к интеллигенции всего мира, содействовал сплочению людей культуры и науки в борьбе

с империализмом и международной реакцией, стал ее девизом в защите интересов прогрессивного человечества.

Реальную угрозу для культуры Горький всегда видел в авантюрной политике тех, кого он называл «полководцами будущей бойни» (т. 27, с. 456), кто замыслил новые преступления против человечества, мировой цивилизации, кто лихорадочно наращивал свои военные потенциалы для нападения на Союз Советов — оплот мира и безопасности народов. Пафос защиты культуры в общественной и литературной деятельности Горького был неразрывно связан с его антивоенными выступлениями, борьбой против фашизма и милитаризма, пытавшихся уже в те годы ввергнуть человечество в бездну новой мировой войны.

Творческая интеллигенция всех стран учится у Горького умению ориентироваться в сложной идеологической ситуации современной эпохи, мужеству и бдительности в борьбе за гуманистические идеалы человечества, умению делать выбор в пользу тех сил, которые пытаются противопоставить авантюристическому курсу на развязывание войны несокрушимую волю к миру. Зарубежные мастера культуры находят в наследии основоположника советской литературы ответы на самые волнующие их вопросы бытия, все более проникаются мыслью о том, что всякий нейтраллизм, позиция «над схваткой» в наше тревожное время античеловечны и преступны по своим возможным последствиям, все более осознают свою прямую ответственность за судьбы человеческой цивилизации.

Сегодня, когда прогрессивное человечество прилагает все усилия для того, чтобы отстоять мир, избавить нашу планету от ядерной катастрофы, пламенное слово Горького — неутомимого борца за мир, демократию и социальный прогресс — звучит с новой силой, воодушевляет нас в достижении этой великой цели.



О СОВРЕМЕННОМ ПОЛИТИЧЕСКОМ РОМАНЕ

Существует заметная диспропорция между широким распространением политического романа и его теоретическим осмыслением. Работы последних лет в области жанрологии отмечены интересом к проблемам структурно-типологического порядка, функционирования жанров как системы, их трансформации, классификации, но в них высказаны лишь отдельные суждения о политическом романе. Л. Ф. Ершов, чья классификация советских романов представляется нам наиболее полной, указывает на непроявленность контуров произведений, именуемых политическими, относя их к разновидности публицистического жанра.¹ Родство между ними есть — в способах обрисовки персонажей, стилевой константе, тяготении к документализму, однако само понятие «публицистический», будучи более широким, чем понятие «политический», уступает последнему в емкости целенаправленной сути, в содержательной наполненности. Политическая идея, концепция, становясь стержнем произведения, подчиняет себе основные его компоненты *качественно* по-иному, способствуя усилению *эпического* по своим признакам звучания времени, истории с максимально близкого к ним расстояния. Все это вместе взятое дает право говорить о специфическом, но целостном жанре политического романа, который уже сегодня рождает свои разновидности: биографическое повествование как вид политического романа, политическая хроника, политический детектив и т. д.

Политическому роману уделено внимание в работах А. Метченко, В. Новикова, А. Овчаренко,² в статьях Э. Шевелева «Роман и политика»³ и М. Синельникова «Сопричастность идее».⁴ В данной статье предпринимается попытка выявить характерные признаки этой жанровой формы с учетом ее эволюции, исследовать поэтику политического романа 70—80-х годов. Мы исходим из понимания жанра как типологической общности. «... Когда мы называем те или иные жанры... для нас это не только указание на определенные виды построения литературных произведений, но и обозначение специфического подхода к явлениям жизни»,⁵ — отмечает М. Б. Храпченко. Соотношение субъективного психологического и объективного социально-исторического времени в сюжетно-композиционной организации произведения может быть исходным принципом при типологическом изучении жанра.

Одним из направлений, по которому литература XIX века шла к политическому роману, было взаимодействие между опытом просветительского романа, романа-воспитания, романа-поучения и публицистикой, получившей интенсивное развитие как род произведений, посвященных актуальным проблемам и явлениям текущей жизни. Возникновение политического романа в отечественной литературе обуславливалось глубокими связями русского реализма с идеями демократии и социализма,

¹ Ершов Л. Ф. Русский советский роман: Национальные традиции и новаторство. Л., 1967, с. 26, 121—172.

² В кн.: Перспектива: О советской литературе зрелого социализма. М., 1983.

³ Литературная учеба, 1981, № 6.

⁴ Лит. газ., 1984, 14 марта.

⁵ Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. 4-е изд. М., 1977, с. 169.

с передовыми общественными движениями, характерными для предпролетарского периода освободительной борьбы. В это время усиливалась агитационно-пропагандистская роль литературы.

Чернышевский подготовил общественное сознание к эстетическому восприятию политического искусства и своим творчеством воздействовал на него в революционном направлении. Роман «Что делать?», который С. Петров называет «ближайшим предшественником литературы социалистического реализма»,⁶ можно считать и первым политическим романом в России. В нем сконцентрированы наиболее существенные признаки этого типа повествования. На них указывает А. Н. Иезуитов: «Политические события в качестве основы сюжета и композиции, политические страсти, неотделимые от внутреннего мира людей и ставшие его органической и важнейшей частью, взаимоотношения между характерами, определяемые политическими процессами, политическими интересами и целями, — все это являлось эстетическим открытием Чернышевского-романиста»,⁷ имевшим принципиальное значение для становления и развития жанровой разновидности политического романа.

Фундамент политического романа закладывается в советской литературе с ее первых лет. У истоков этой жанровой формы, как и всей нашей литературы, — творчество М. Горького с его самым острым и актуальным политическим конфликтом XX века. Огромное значение имел также поэтический эпос В. Маяковского, который был отражением осознанной классовой борьбы за власть трудящихся. Традиции обогащались произведениями о революции и гражданской войне А. Толстого, М. Шолохова, Л. Леонова, А. Фадеева, Д. Фурманова.

В 20-е годы форма романа с политическим событием в основе сюжета и широким выходом на зарубежную действительность еще не определилась. Социальная тема разрабатывалась преимущественно на материале внутренней жизни страны. Классовая враждебность к революции бывших «хозяев жизни» и многих представителей мелкособственнических слоев создавала ситуацию острого политического содержания. Актуальной была тенденция изображать резкое социальное размежевание в семье, выяснять характер наследственности, которая роднила ее членов, и особенности среды, сделавшей их антагонистами. С различными видоизменениями эта драматическая коллизия стала нервом сюжета романов В. Зазубрина «Два мира» (1921), Л. Леонова «Барсуки» (1924), М. Булгакова «Белая гвардия» (1925), К. Федина «Братья» (1928).

Впереди других литературных жанров при освоении зарубежной темы был очерк, явившийся результатом поездок советских писателей (С. Есенин, В. Маяковский) за границу. Очерком начиналась борьба советской литературы с колониальной политикой западных стран — Л. Рейснер «Афганистан» (1925). Контрпропагандистский характер имел памфлет Б. Ясенского «Я жгу Париж» (1928), написанный в ответ на антисоветскую книжонку профашистского писателя П. Морана «Я жгу Москву» (на французском языке).

Одним из первых произведений советской литературы 20-х годов, в котором взаимосвязанно представлена действительность нашей страны и за рубежом, явился роман К. Федина «Города и годы» (1924). Политическим содержанием он направлен против идеологических основ реакции, которая в начале 20-х годов формировала фашизм. В сюжетно-композиционной структуре романа К. Федина получили развитие приемы сопряжения времен, образы-лейтмотивы как важный элемент архитектоники, символика, вкрапление документа в ткань повествования.

⁶ Петров С. М. Социалистический реализм. М., 1977, с. 7.

⁷ Иезуитов А. Н. В. И. Ленин и вопросы реализма. Л., 1980, с. 109.

В жанре приключенческом, научно-фантастическом осваивали политическую проблематику М. Шагинян (цикл романов на международную тему «Месс-Менд», 1923—1925), А. Толстой — «Гиперболоид инженера Гарина» (1926). Эти произведения композиционно и психологически строятся на контрастном противопоставлении двух образов жизни, двух мировоззрений, отличаются энергичностью фабулы. Творческая практика И. Эренбурга 20-х годов, не во всех проявлениях совершенная, также была отмечена интенсивностью поисков воплощения общественно-политической реальности тех лет. Для менее талантливых произведений 20-х годов установка на авантюрно-приключенческий и социально-утопический сюжеты в художественном освоении политической темы приводила к схематизму, односторонности при обрисовке персонажей, упрощенно-социологической трактовке поступков представителей полярных классов сил.

Если 20-е годы характеризовались в основном «разведкой» зарубежной жизни, то в 30-е она заняла прочное место в литературе, вступила во взаимодействие с внутрисюзовными коллизиями. С процессом ликвидации бывших эксплуататорских классов постепенно устраняются антагонистические противоречия, центр классовой борьбы все больше перемещается на международную арену, что находит отражение в творчестве ряда писателей. Определяется тип романного повествования, непосредственно обращенного к политической проблематике.

В советской литературе термин *политический роман* ввел К. Федин.⁸ Так он назвал свое «Похищение Европы» (1933—1935), ставшее значительным явлением этой утверждающейся жанровой разновидности в 30-х годах, этапным произведением, определившим многие последующие проблемно-тематические и стилевые тенденции. «Я пишу политический роман... — говорил К. Федин в беседе с корреспондентом «Правды». — То, что мы привыкли выражать публицистически, должно быть выражено образно».⁹ Это была современная писателю действительность 1928—1930 годов, события политического и экономического характера, совершавшиеся у нас и за рубежом. Сюжетно взаимосвязанные, они раскрываются через сознание персонажей и их действия, акцент делается на противоборстве общественных систем, их политико-этических и хозяйственно-экономических концепций. Дается образ времени, пронизанного суровыми политическими ветрами и вместе с тем выходящего на орбиту доверия и взаимопонимания между народами.

Сегодня некоторым литературоведам кажется недостаточным жанровое определение книги Федина как политического романа. Не будем, однако, забывать, что и через год после выхода романа, в дискуссии о нем, Федин придерживался своего прежнего жанрового обозначения, хотя во вступительной статье к дискуссии роман был назван философско-политическим.¹⁰ Главное же в том, что ракурс политический не просто один из многих — он проникает во все другие.

Правомерным представляется намеченный В. Ковалевым один из подходов к изучению творчества Федина «как автора политических ро-

⁸ Некоторые исследователи попытались связать возникновение рассматриваемого типа повествования лишь с сегодняшним днем — публикацией «Победы» А. Чаковского. См.: Ломидзе Г. Ленинизм и судьбы национальных литератур. М., 1982, с. 194; Грибачев Н. О книге и авторе. — В кн.: Чаковский А. Литература, политика, жизнь. М., 1982, с. 4; Жуков Ю. Утверждая мир. — В кн.: Литература и современность. М., 1982, сб. 19, с. 140. Автор «Победы» вынужден был пояснить: «Ошибочно... считать меня „изобретателем“ жанра... я вынес это понятие в подзаголовок. Да и то не уверен, что сделал сие первым» (Правда, 1982, 3 янв.).

⁹ Федин К. Моя работа над романом «Похищение Европы». — Правда, 1934, 14 ноября.

¹⁰ См. об этом в кн.: Брайнина Б. Избранное. М., 1982, с. 73.

манов».¹¹ В таком аспекте, кроме упомянутых произведений, может быть рассмотрен и роман «Санаторий Арктур» (1940), в котором политическая отчетливость позиции автора приводит к противопоставлению двух миров в плане психологического контраста. От разоблачения капиталистической действительности к изображению нового человека — такова была логика жизни и литературы.

Вооруженный отпор фашизму в Испании, расширение революционного и национально-освободительного движения — все эти события второй половины 30-х — начала 40-х годов содействовали освоению темы борьбы с реакционными силами, становлению так называемого антифашистского романа. У его истоков — деятельность и творчество писателей литературного объединения ЛОКАФ. Военно-патриотическая тема сочеталась с темой революционной солидарности народов и приобретала антимилитаристскую направленность в разных видах и жанрах искусства: публицистике М. Горького и М. Кольцова, поэзии и прозе Н. Тихонова (повесть «Война» — 1931, книга «Тень друга» — 1936), драматургии Вс. Вишневского («На Западе бой» — 1931—1933), романах П. Павленко «На Востоке» (1936), И. Эренбурга «Падение Парижа» (1940), Б. Ясенского «Заговор равнодушных» (30-е годы — 1956). Неравноценные по художественным качествам, книги эти имеют много общего в подходе к основному конфликту эпохи, способе обрисовки характеров, интерпретации зарубежной действительности. Тесная связь советского патриотизма и пролетарского интернационализма становилась все более отчетливой.

Итогом художественных исканий 20—30-х годов было формирование романа острой политической направленности. Революция как идея и практическая задача международной классовой борьбы и пролетарской солидарности, противостояние первой страны социализма капиталистическому Западу преимущественно определяли жанрово-композиционную структуру этого вида прозы. Сложные духовно-нравственные коллизии не были тогда присущи этому типу повествования. Общественно активные характеры, масштабные события — и отсутствие, скажем, пейзажа, нюансов любовных переживаний и других необходимых примет, например, романа социально-психологического. Роман окреп, стал более многообразен и гибок, но все в нем было подчинено логике публицистической мысли. Отсюда и сложившиеся к 40-м годам устойчивые сюжетно-фабульные построения, в которых доминантой были социально ориентированная личность, резкий контраст в расстановке сил, публицистичность.

Годы Великой Отечественной войны сделали стержнем политической прозы активный антифашизм, патриотическую самоотверженность советских людей. Публицистика А. Толстого, М. Шолохова, Л. Леонова, И. Эренбурга служила задаче разоблачения человеконенавистничества захватчиков. Героический характер определял композицию произведений, в основе которых был огромный социально-исторический конфликт. Зарубежная тема играла сравнительно меньшую роль, была связана с изображением подготовки войны и фашистской агрессии в Западной Европе. Характерен в этом отношении роман И. Эренбурга «Падение Парижа», изданный в 1942 году.

В этом произведении выявились специфические черты жанра: острая публицистичность, лаконичная обрисовка героев, представляющих определенные общественные силы, с выделением двух-трех индивидуальных черт. Жесткий отбор персонажей и сюжетных линий, четкая и скупая в своей выразительности разработка каждого образа и эпизода, группировка действующих лиц по решающим социально-политическим признакам — все это определяло архитеконику «Падения Парижа», а в своей

¹¹ Русская литература, 1982, № 3, с. 6.

целостности роман раскрывал роль и участие различных народов и социальных слоев в организации отпора нашествию.

С середины 40-х до середины 50-х годов в советском романе наряду со стремлением показать героикой послевоенных будней («производственный» роман) прослеживается тенденция к осмыслению судеб Родины и всего человечества в связи с победой над фашизмом, а вместе с тем выражается тревога за сохранение мира в условиях навязанной странами Запада «холодной войны». С разной степенью художественной убедительности эта мысль проходит в трилогии О. Гончара «Знаменосцы» (1948), романах Э. Казакевича «Весна на Одере» (1949—1950), М. Алексеева «Солдаты» (1951—1953), посвященных освободительной миссии советских воинов в Европе, изображающих жизнь за рубежом, фронты Отечественной войны, международные события.

После освободительных походов Советской Армии наша литература стала значительно шире по охвату современной мировой действительности, выявлению социально-политических противоречий, классовой природы конфликтов в странах, бывших или остающихся капиталистическими (см., например, «Гроза над Римом» (1951) Дм. Еремина). Историческим оптимизмом проникнуты произведения, посвященные борьбе народов, борющихся за свою национальную независимость, идущих навстречу будущему. Таковы романы М. Ибрагимова «Наступит день» (1948) и Г. Севунца «Тегерап» (1952) — о политических событиях в Иране (реализм в трактовке материала сочетается с условно-приключенческим сюжетостроением), А. Сахнина «Тучи на рассвете» (1954) — о борьбе корейского народа за независимость и освободительной помощи ему со стороны нашей страны.

Значительность социально-политической проблематики, усиление межнационального взаимодействия существенно повлияли на эволюцию жанровой структуры. Центром становятся события эпохи, историческое движение народов. Появляются произведения развернутого, «панорамного» плана: Ф. Панферов — «Борьба за мир» (1945—1947), В. Собко — «Залог мира» (1950), П. Павленко — «Труженики мира» (1951), И. Эренбург — «Буря» (1947) и «Девятый вал» (1952). Расширяются географические рамки повествования. Многоплановость, параллельность сюжетных линий, хроникальность композиции, оценка персонажей по их политической ориентации, введение картин и эпизодов, не связанных с главными героями, — все это было продиктовано стремлением писателей показать вторую мировую войну и ее последствия в глобальном масштабе, воссоздать общую картину, раскрыть участие самых различных народов и социальных сил, взаимосвязанность судеб людей.

Однако в этом типе романа, условно названном «панорамным», масштаб внешний все-таки теснил масштаб внутренний, личность оказывалась как бы прикрепленной к событиям. Переноса действие из страны в страну, развертывая широкий географический и исторический фон, писатели не всегда достигали большой убедительности в изображении сложных, разветвленных связей человека с политической действительностью.

Литературный процесс с середины 50-х до середины 60-х годов характеризуется назреванием значительных тематических и жанровых изменений, имеющих существенное значение для эволюции политического романа. Эти плодотворные изменения вызваны творчеством Л. Леонова («Русский лес», 1953), М. Шолохова («Судьба человека», 1956—1957; вторая книга «Поднятой целины», 1960), А. Твардовского («За далью — даль», 1950—1960). Усиливается аналитичность в изображении событий и характеров. Исследование человека во времени и времени в человеке нередко обогащается документом. Эта тенденция развития связана с ускоряющимся движением жанра документальной прозы, которое началось

с середины 50-х годов. Вместе с вопросом «Что было?» явственнее звучит вопрос «Как было?».

Для произведений рубежа 50—60-х годов на политические темы характерна контрастность жанровых контаминаций. Обнаженная фабульность приключенческого типа дополняется психологической разработкой характеров в «Бегстве мистера Мак-Кивли» (1961) Л. Леонова — «маленьком романе» с чертами политического памфлета. В сюжетно-композиционном построении произведения Л. Леонов мастерски использует форму киномонтажа, позволившего свободно варьировать время и пространство, создавать метафорические ходы, ассоциативные планы. Концентрированность и фокусировка явлений в целях их наиточнейшего изучения, «прощупывания», обнажения сути посредством неожиданных и в то же время внутренне целесообразных сопоставлений событий и характеров времени — все это было шагом вперед по сравнению с «панорамным» романом 40—50-х годов.

К середине 60-х годов резко выдвигаются на первый план вопросы борьбы с буржуазной идеологией. Эволюция персонажей — представителей зарубежного мира — ставится в непосредственную связь с ростом авторитета и значимости для судеб человечества социалистической системы («Другой путь» Э. Грина — 1964; «Товарищ Ганс» А. Рекемчука — 1965; «Синее море, белый пароход» Г. Машкина — 1965). Усложнение композиционных структур произведений, выразившееся в использовании ассоциативных ходов, приемов киномонтажа, метафорических уподоблений, явилось следствием, результатом углубления аналитической художественной мысли в постижении закономерностей общественных процессов. Для утверждения жанровой разновидности большое значение имел опыт художественной Ленинианы, получившей интенсивное развитие в 60-е годы.

«Четыре урока у Ленина» (1964—1968) М. Шагинян многими сторонами поэтики соприкасаются с объектом нашего исследования. Соотнесенные с личностью Ильича общественные события являются здесь и основой, на которой строится образ вождя революции, и сами по себе, прокомментированные взволнованным голосом автора, открывают существенное в обстановке тех лет, имеющее проекцию в сегодняшний день и будущее. Произведение М. Шагинян — это своеобразный синтез очерка, мемуаров, биографии, документальных свидетельств. Важно выяснить, каким образом осуществлен этот синтез.

Мысль автора является основным двигателем произведения, авторские размышления образуют сюжет, диктуют композицию. М. Шагинян постигает личность вождя революции в ходе событий и развертывает перед читателем сам процесс постижения. Творческий поиск писательницы становится предметом изображения: она не только рассказывает о своих исследованиях, а и приобщает к ним читателя, делает его как бы соучастником выбора сюжетно-композиционных приемов.

«Четыре урока у Ленина» основаны на лирико-ассоциативном способе организации матерпала. Об уроке в собственном смысле (т. е. акте обучения) речь идет только в «Рождении коммуниста» — во всех остальных частях проходят уроки в переносном смысле слова. Смысловая, ассоциативная соотнесенность времен становится доминирующей — она помогает прояснить и обобщить изображаемое, осуществить выход к сегодняшнему дню, возбудить активность читательского восприятия.

События минувшего, подтвержденные документом, предстают засвидетельствованными и авторской памятью. Конкретность документа сопрягается с живостью, непосредственностью личных воспоминаний писательницы, чем достигается особая доверительность повествования. Лирико-философские отступления углубляют его содержание, соотносятся с ленинской мыслью, чувством, характером, подводят своеобразный итог.

Вторая половина 60-х—середица 70-х годов связаны с периодом таяния льдов «холодной войны», развитием культурных, экономических, политических связей между государствами различного социального строя, благотворным для международных отношений периодом разрядки напряженности. Поляризация классовых сил выступает не столь резко, как в 30-е годы, хотя ее принципиальность не снимается. Книги публицистов-международников Б. Стрельникова, В. Овчинникова, Г. Боровика, В. Осипова и других дали возможность узнать прежде неизвестные стороны зарубежной действительности, как бы заново открыть их с высоты достижений общества развитого социализма. Аналитическое начало в прозе все более выступает соединенным с возрастающей тенденцией к обобщенности, насыщению произведений раздумьями о судьбах народов и государств, взаимосвязанности разделенных границами и пространствами людей.

Поиски эпических решений идут по разным направлениям. Публицистика сочетается со стремлением к научному исследованию международных проблем, внешнеполитических акций. Обширный архивный и документальный материал использован в «Блокаде» (1968—1975) А. Чаковского, причем документ расшифровывается образным видением действительности, личный опыт писателя воссоздает недостающие в документальной канве звенья. На больших пластах жизни, магистралях истории завязываются главные композиционные узлы.

Появляются сюжетные линии с подчеркнутым интересом к профессиональным политикам и дипломатам («Истоки» Г. Коновалова — 1967). Конфликт в романах обусловлен не столько логикой конфронтации, сколько логикой взаимоузнавания, диалога, обращенного к разуму, здравому смыслу людей («Золотой пояс» Дм. Еремина — 1971, «Транзитный пассажир» Вл. Бээкмана — 1972). Остросовременная палестинская проблема нашла отражение в романе А. Кешокова «Восход луны» (1977). Расширение международных связей нашей страны, активная помощь развивающимся государствам вызвали появление произведений о благородной работе советских специалистов за рубежом (Н. Тихонов, В. Попов, Л. Лондон).

Получает интенсивное развитие, особенно в научной фантастике, мотив предостережения против нарастающего проявления отрицательных сторон технического прогресса на почве частнособственнического уклада жизни. Фантастические образы и сюжеты становятся способом вхождения в сферы философско-политической мысли в романах И. Ефремова, А. и Б. Стругацких, А. Казанцева.

С конца 70-х годов динамика развития международных отношений все более усиливает политическую направленность художественного творчества. Человечество в результате агрессивных акций империализма, подготовки к ядерной войне стоит на том рубеже, когда не только страны и народы с различным общественным строем, но и планета Земля нуждается в защите. Термин «политический роман» прочно входит в обиход литературной критики. В зависимости от характера и содержания отображаемых общественных противоречий, литературных норм, уровня читательского восприятия использовались определения самые разные: социальный, социально-политический, публицистический, антифашистский, идеологический, международный роман и т. д. Сам факт многоиссленности жанровых оценок такого рода свидетельствует, с одной стороны, о стремлении к определенности, с другой — является следствием различных подходов к выделению существенных свойств произведений.

Изменение социальных конфликтов, а следовательно, и художественных играло важную роль в эволюции политического романа, его жанровой структуры. Художественный конфликт при его доминирующей эпичности на определенных этапах общественно-эстетического развития имел

разные субъективно-объективные проявления, способы развертывания, развязки, что, несомненно, сказывалось на всех компонентах произведения. Например, в 20-е годы антитетическое решение композиции обуславливалось конфликтом, выражавшим столкновение двух социальных сил. Композиционно-сюжетные узлы романов 30-х годов завязываются часто путем столкновения различных типов противоположного общественного сознания. В послевоенной литературе отображение неостывшей истории, ее движения связано с преобладанием эпического конфликта, а начиная с середины 50-х годов произошел определенный «отлив» эпического и усиление лирического начала. Ведущая проблемно-тематическая сторона конфликта остается как бы отчетливо эпической, но в способах подхода к объективно-реальным проявлениям жизни, ее осмысления преобладают принципы, свойственные лирике. В политической прозе наших дней происходит «наращивание» кругов конфликта путем взаимосоотнесения эпических, лирических, драматических, трагических начал, выход на орбиту глобальных человеческих исканий и проблем, к духовным устоям жизни на основе анализа минувшего и современности. Такой художественный конфликт вызывает порой параболическую композицию произведения, чередование эпизодов прошлого и настоящего с проекцией в будущее.

На рубеже 70—80-х годов инструментарий политического романа обогатился. В прозе А. Чаковского, С. Дангулова, Ю. Семенова используются и подтекст, и лейтмотивы, и пейзаж, и внесюжетные элементы. От композиции традиционного типа сохраняется географическая широта действия, острая поляризация противоборствующих сил, контрастность красок, фабульная динамика, международный характер конфликта.

В романе А. Чаковского «Победа» (1978—1981) сочетание объективированного повествования с активным авторским вмешательством создает эффект присутствия, соучастия в изображенных событиях Потсдамской конференции и Хельсинского совещания, разделенных тридцатью годами. Взаимосвязанность этих событий подчеркнута композицией произведения — чередованием глав о Хельсинки и глав о Потсдаме. Образ Михаила Воронова служит связующим звеном. В целом вся картина обращена к современности, направляет сознание читателей на актуальную проблему борьбы за мир и сотрудничество народов.

Художественность политического романа во многом определяется единством эмоционально-образных и рационально-понятийных средств повествования, достигаемым отчетливо выраженной авторской активностью, страстным, взволнованным суждением о политических событиях современности с позиций глубокой партийности. Автор дает не только оценку событий — он выступает как пропагандист определенной политической доктрины, полемизирует с противоположными взглядами. Автор «Победы» — не сторонний наблюдатель, он смотрит на события изнутри, не скрывает ни своих симпатий, ни антипатий. Развитие действия часто прерывается рассуждениями автора, открытыми обращениями к читателю. Писатель стремится сделать интересным для читателя не только событие, а и то, что стоит за ним. Публицистическая насыщенность в «Победе» обусловлена особенностью темы, необходимостью ее точного исторического истолкования, обобщения, усиления эмоционального воздействия на читателя. Публицистичность чаще всего входит в произведение вместе с документом, с опорой на него. Сам документ помогает воссоздать обстановку, восстановить конкретную коллизию; нередко по нему можно судить о характере составителя ноты, приказа, записки. Самые разнообразные документы, исторические свидетельства, биографические факты вводятся в диалоги, служат аргументами в спорах, размышлениях.

Публицистичность в романе А. Чаковского выступает не только как элемент стиля, но и как средство композиционно-сюжетного построения

произведения. Гибко компануя, стыкуя эпизоды, автор создает ряд драматических узлов, которые и держат прежде всего внимание читателя. Анализируя «Победу», А. Овчаренко приходит к выводу о главной творческой установке автора: «Его интересует нерв политических страстей, что в значительной мере определяет жанровую специфику создаваемого произведения».¹² Добавим: не только романа А. Чаковского, а и рассматриваемого здесь пласта советской прозы в целом как его характерный признак.

Заметим и другое. «Нерв политических страстей» в этом типе повествования, на наш взгляд, должен проходить не только через сердце государственного деятеля, дипломата, журналиста, а и детонировать в сердцах рядовых творцов истории. По определению В. И. Ленина, «политика начинается там, где миллионы; не там, где тысячи, а там, где миллионы, там только начинается серьезная политика...».¹³ Отсюда, думается, вытекает важное следствие для писателей: побольше внимания к голосу из народа. В образной системе «Победы», как и некоторых других произведений исследуемого жанра, он, этот голос подлинного вершителя истории, не всегда внятно слышен.

Важное значение для развития политического романа имеет проза С. Дангулова, хотя писатель высказывал свои сомнения по поводу правомерности термина *политический роман*.¹⁴ Очевидно, имелось в виду не столько жанровое определение, сколько качество художественного воплощения жизненного материала в некоторых произведениях этой разновидности романа. Так или иначе, а литературоведы и критики (Л. Ершов, И. Козлов, С. Плеханов, А. Павловский, Ю. Суровцев) склонны рассматривать прозу С. Дангулова как политическую.

В романе «Кузнецкий мост» (1973—1979) основой сюжетного действия является столкновение политических позиций, его завязкой и развитием служат ситуация решения, обстоятельства, мотивы, предыстория, последствия, которые сказываются в сегодняшней международной обстановке. Роману С. Дангулова присущ психологизм, но он своеобразен — это психологизм политического свойства. Политическая функция превращается в структурный принцип персонажа. В характере выделяется, развивается, усиливается политическая доминанта, то, что связывает человека с общественным событием и определяет его позицию. Мысли, поступки Бардина, Бекетова, Тамбиева соотнесены с проблемами, выходящими за рамки их индивидуального бытия. Если писатель и обращается к быту, то не описывает, а мгновенно фиксирует в нем общезначимое, помогающее раскрыть проблему, развить мысль произведения.

Своеобразие психологического анализа в романе С. Дангулова состоит еще и в том, что он ведется и автором, и героями — профессиональными дипломатами. Возникает своего рода двойное психологическое просвечивание. Все это помогает как бы изнутри представить во многом новый облик дипломата — как советского, так и зарубежного. Двигателями характера являются противоречия между разными историческими опытами, уровнями политического развития личности.

Психологизм политического романа во многом исходит из той тенденции в художественном мышлении наших дней, которую можно определить как сближение образа с понятием, художественного познания с на-

¹² В кн.: Перспектива: О советской литературе зрелого социализма, с. 323.

¹³ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 36, с. 16—17.

¹⁴ «Мне видится в этом какое-то упрощение, если хотите — изоляция политики как предмета художественного исследования от других областей жизни. И сам этот термин, насколько я понимаю, не отличается достаточной четкостью и определенностью... опасаясь, как бы не произошло искусственного обеднения тех произведений, которые заключают в рубрику политического романа» (Дангулов С. «Далеко во все концы света». — Вопросы литературы, 1977, № 10, с. 197, 198).

учным. Для изучения этого процесса А. Гулыга предлагает использовать категорию типологизации. «Типологический образ в искусстве, — пишет он, — своего рода контурное изображение. Оно схематичнее типического образа, но зато более емкое. Конкретность при этом не исчезает, она только теряет долю наглядности... Типический образ ближе к чувственной конкретности, типологический — к понятийной».¹⁵ Многие образы политического романа могут служить тому подтверждением. Подробные объяснения и мотивировки психологических состояний вне сферы общественного сознания персонажей этой разновидности романа, как правило, не присущи. Характерно стремление осмыслить в отдельных личностях проявление их политической сущности. Роман на политические темы дает простор для обобщений, это прежде всего роман логики политической идеи, выражающей важную общественную тенденцию времени.

Специфика политического романа такова, что авторские права в нем неизбежно расширяются. Автор вторгается в действие, не прикрываясь никакой маской, открыто произносит свои суждения о происходящем, объясняет, пропагандирует, раскрывает суть общественных, этических, эстетических взглядов — словом, предстает во всей полноте своей личности, убеждений, пристрастий, вкусов. Публицистически заостренные авторские отступления диктуются не столько непосредственно лирической потребностью, сколько сознательной подчиненностью логике той концепции, которая проходит через все повествование.

Получает развитие политическая хроника как цикл произведений. Каждый роман, входящий в такую циклическую структуру, относительно самостоятелен, и вместе с тем все произведения, включенные в цикл, составляют единство. Таким циклом являются политические хроники Ю. Семенова под общим названием «Альтернатива» (1975—1978) — сюда входят семь романов, а также можно включить повесть «ТАСС уполномочен заявить...» (1979) и роман «Приказано выжить» (1983).

Действие в цикле Ю. Семенова разворачивается в нашей стране и за рубежом, на разных континентах. Личность выявляется на крутых поворотах, в столкновении с непредвиденными обстоятельствами. Детективные приемы, используемые писателем, сообщают повествованию остроту и динамичность, служат для передачи напряженности и драматизма общественно-политических отношений. Эти приемы, подчиненные общей идее произведения, не являются чужеродными в политическом романе или повести. Кульминационным эпизодам в романах Ю. Семенова придается обобщенный смысл: в век ракетно-ядерного оружия всякая случайность может стать роковой для человечества, и оно должно быть преисполнено решимости бороться со злом. Каждый роман в «Альтернативе» является как бы звеном этой борьбы на разных ее этапах.

Трансформация жанровой системы романа — это мы видим у Чаковского, Дангулова, Семенова — во многом связана с различными формами и типами пространственно-временных структур, например совмещение разновременных планов повествования. В этих структурах находит свое выражение более высокий уровень познания причинности и взаимообусловленности явлений, чем, скажем, в прежнем «панорамном» романе с его хронологической последовательностью описания событий.

Своеобразную модификацию политического романа представляет соединение биографического повествования с важнейшими событиями международной жизни, спроецированными на сегодняшнюю реальность. К этому типу можно отнести «Неоконченный портрет» (1983—1984) А. Чаковского, «Ступени» (1981) А. Харитановского. Оба произведения — окрашенные художническим видением через определенные моменты биографий (в одном случае — президента Ф. Рузвельта, в дру-

¹⁵ Гулыга А. В. Искусство в век науки. М., 1978, с. 21.

гом — писателя М. Горького) политические исследования русско-американских отношений в их кульминационных точках: у Харитановского — первая русская революция 1905—1907 годов (а возможно, и Октябрь 1917 года — завершена лишь первая книга), у Чаковского — вторая мировая война. Но это исследования не только событий, но и характеров реальных исторических личностей, выявленных в существенных связях с бурной социальной эпохой, накаленной политическими страстями. Политическая идея составляет ядро в структуре персонажей, мотивирует поступки и настроения, мысли и чувства, причем преломляется она через индивидуальную неповторимость каждого, чем достигается определенная уравновешенность рационалистических и конкретно-эмоциональных элементов в характеристиках. Эволюция самого типа личности связывается с исторической закономерностью идеи.

Стремление сконцентрировать драматизм широкоизвестных исторических событий в острой ситуации обусловило в «Неоконченном портрете» отбор из всей биографии президента лишь последних дней его жизни. Но анализ и характера, и событий был бы неполным, если бы писатель не ввел ретроспекцию, прежде всего в виде воспоминаний президента — по аналогии или контрасту с его раздумьями об острых политических вопросах современной ему действительности. Ретроспекции значительно расширяют рамки повествования, но, четко направляемые авторской мыслью, они не превращают роман в простое жизнеописание.

Двигаясь путем раскрытия индивидуально-личностных начал персонажа, А. Чаковский сосредоточивает внимание на конфликте объективной и субъективной правды в сознании президента. Субъективная правда его как представителя и защитника определенного социального уклада обусловлена и происхождением, и воспитанием, и традициями, живет внутри, в чувствах, эмоциях. Объективная правда познается трезвым взглядом политика: необходимо признать поступательный ход истории, ее закономерности и соответственно по-новому строить отношения с другими народами и государствами. Острое противоречие, вытекающее из взаимодействия личности и истории, убедительно раскрыто в «Неоконченном портрете».

Как закономерность выступает в произведениях Чаковского и Харитановского стремление ввести в биографическое повествование современный план, вызвать активные мысли и чувства, относящиеся не только (а подчас и не столько) к фактам биографии, а прежде всего к той конструктивной идее, которая с ними связана, которая нынче тревожит память, зовет к действию. Это выражается в тяготении к публицистичности, авторскому присутствию, органическому включению хроникально-документального материала, сочетанию разновременных исторических пластов. Страсти, полемика, не сглаженные временем острые отношения продолжают жить в настоящем, остаются открытыми для современников, не остывают в читательском сознании. Неоконченность, незавершенность их — явление не только смысловое, но и структурное.

Наличие в «Неоконченном портрете» и «Ступенях» исторических событий и лиц еще не дает основания относить произведения к историческому жанру. Когда в истории открываются незавершенные процессы, с которыми у современников существуют преемственные связи, когда эти процессы рассматриваются в контексте политических тенденций сегодняшнего этапа, становятся аналогом или контрастной моделью текущей реальности, вступают с ней в диалог, полемически заостряются в борьбе идей времени, когда «идущее назад обоснование начала и идущее вперед дальнейшее определение его — совпадают воедино и есть одно и то же»,¹⁶ — произведения такие правомерно относить к политическому жанру.

¹⁶ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 212.

Из недавних романов следует отметить «Дерево в центре Кабула» (1982) А. Проханова, «Южнее реки Бенхай» (1983) М. Домогацких, «Лицо ненависти» (1983) В. Коротича, «Громовержцы» (1983) В. Степанова и др. Принадлежность их к рассматриваемой жанровой модификации подтверждается подчеркнуто первичным интересом авторов к политике как предмету изображения. Особое значение приобретает сопоставление двух образов жизни — социалистического и буржуазного. Политическое содержание характеров выступает соединенным с этическим, нравственным. Именно на этой почве персонажи поляризуются, демонстрируя обусловленную социальными укладами разность мировосприятия, кругозора, понимания общественных проблем. В направленности мыслей и действий положительных героев заложена историческая перспектива неминуемого торжества гуманистических принципов и норм взаимоотношений между странами и народами.

Особенностями поэтики этих книг являются: использование приемов эпистолярного жанра («Псевдоним» (1984) Ю. Семенова); субъективно-лирическая тональность повествования при освещении остросовременных проблем («Лицо ненависти»); сращение синхронного принципа изображения с диахронным («Громовержцы»); новеллистическая фрагментарность как сознательный композиционный прием, позволяющий связать события, разделенные большим промежутком времени; незавершенные финалы, дающие возможность продолжения повествования на новых этапах жизни героев («Дерево в центре Кабула», «Южнее реки Бенхай»). Все это говорит об усложнившейся диалектике жанрового взаимодействия, вызванного интенсивным творческим освоением политической реальности.

Роман напряженных страстей нередко возникает на почве освоения историко-революционной темы. Тому свидетельство — «Петроград—Брест» (1982) белорусского писателя И. Шамякина. История молодой Советской республики, ее острый, драматический поворот (Брестский мир 1918 года) «прочитывается» писателем в контексте современной международной обстановки. А она такова: кое-кто из представителей нынешней администрации США вынашивает планы поставить нашу страну в жесткие условия времен Бреста, принудить смириться с американским диктатом, сломать сложившееся соотношение сил. Путем усиления связи времен историко-революционный материал романа И. Шамякина вступает во взаимодействие с политической ситуацией наших дней, является своеобразным ключом к разгадке замыслов врагов мира и социализма.

Широкая распространенность, популярность политического романа не должна амнистировать имеющиеся недостатки. В рассматриваемом пласте прозы, обращенном к «горячим точкам планеты», писатели не могут поступаться художественностью; термин «политический роман» не служит пропуском в литературу для произведений, не отмеченных печатью таланта. Однако следует сказать, что в ряде произведений этой жанровой формы обеднен, усреднен язык, который по праву является первоэлементом литературы. Вот и А. Харитановский в «Ступенях» не сумел в полной мере избежать словесных штампов, добиться целенаправленного взаимодействия литературно-разговорного, ораторского, служебно-делового языка персонажей, чтобы роман предстал как художественное целое, не оставляя ощущения разностильности. Публицистичность, документальность при их чрезмерном педалировании оборачиваются порой риторичностью, поверхностно-обнаженной дидактикой, когда читателю заранее известно, что герой скажет, какие аргументы предложит, как будет вести себя.

Люди даже одной социальной среды в политической ситуации ведут себя по-разному, тем более представители противостоящих общественных систем, образов жизни. Они имеют разные идеалы и цели, воспитаны не

в одинаковых условиях и традициях, по-своему реагируют на те или иные социальные явления, иначе оценивают их. А в романе «Южнее реки Бенхай» речевая характеристика персонажей часто нивелируется, действующие лица предстают как модели в событийной ситуации, мыслят готовыми, клишированными фразами, напоминающими не лучший газетный стиль.

Сказывается недостаточная еще осведомленность отдельных авторов по части «жизни идей», их функционирования в разных социальных слоях. Нередко берется лишь верхний слой политики, а глубина, подспудное течение той или иной доктрины, ее интерпретация представителями разных борющихся сил остаются нераскрытыми. Не хватает умения изобразить скрытую в политике связь фактов и событий. Когда, скажем, А. Проханов отходит от детализированного изображения реальных событий (в чем он, несомненно, оперативен и силен!) и предоставляет право своим героям — например журналисту Кириллову («В островах охотник...») или же фотокорреспонденту Горлову («И вот приходит ветер») — осмыслить их, то получается несколько абстрактный рисунок, недостает убедительных красок, глубины проникновения в суть и оттенки идей, определяющих ход событий.

Роман иногда превращается в мозаичную картину, коллаж из разрозненных осколков бытия, нагромождения географических широт и долгот, временных пластов, не объединенных в качественно новую художественную правду. Некоторые книги, причисляемые к политическому роману, представляют пока лишь попытку запечатлеть усложнившиеся связи современного человека с политической реальностью в сегодняшнем мире.

Но неостановимо идет процесс накопления опыта. Роман превращает политику в предмет эпического размышления, она становится не просто внешним обрамлением какого-то этапа, а пронизывает весь жизненный опыт человека, постоянно решающего вопрос о выборе пути и места в социальной действительности. Характерно выдвигание в центр повествования актуальных политических событий современности, по которым ведется острая идеологическая полемика, изображение осознанной борьбы за власть трудящихся на разных континентах. Типическое здесь можно определить как политически значимое — в эпохе, события, среде, человеческом сознании. В центре внимания — не столько судьбы героев во всех их жизненных проявлениях, сколько раскрытие существенных черт, присущих социальному порядку, строю. Художественное обобщение достигается не обязательно созданием характера, а и типизацией общих свойств социальной действительности с использованием для этих целей лирических, публицистических, философских отступлений, документа. Преобладает та форма художественного обобщения, которая в различных вариантах свойственна творчеству Шиллера, Радищева, Герцена, Гоголя, Салтыкова-Щедрина. Рассматриваемый тип романного повествования демонстрирует преимущество как способность к усвоению всего ценного в классическом наследии, использование известных приемов и форм в новом функциональном значении, развитие новых возможностей познания и отображения социальной жизни соответственно общественно-эстетическим потребностям нашего времени.

Проза открывает героя, у которого среди других качеств и черт политическая культура занимает доминирующее место, формирует характер, облик, определяет позицию в жизни и род занятий. Это или государственный деятель, дипломат, журналист-международник; или вожак народных восстаний, революционер, борец против социального, духовного, национального гнета; или рядовой участник событий, прозревающий их суть, вовлеченный в конфликт, выражающий одно из главных противоречий эпохи. Содержание конфликта общезначимо — человек и история,

человек и нация, человек и эпоха, человек и время. Не столько внутренняя жизнь человека является исходным моментом изображения, сколько преломление в ней объективного течения действительности с ее событиями, поворотами, испытаниями. Преобладающее значение имеет взгляд на героя со стороны внешнего мира. Больше в сферу действия, выбора и решения, чем в сферу переживания, уходят персонажи, их внутренний мир постоянно координируется с внешнеобъективным. Отсюда и разрешение конфликта не является прерогативой одного только героя. Своеобразная роль в разворачивании конфликта принадлежит автору, глубине его эпической мысли, которая анализирует, ищет, постигает противоречивую сущность социальной действительности и человека.

Неверно было бы считать, что такой тип конфликта совершенно игнорирует раскрытие человеческих страстей, эмоций и переживаний. Суть дела в преобладающей установке автора. В эпическом конфликте сфера субъективного накладывается на объективно-жизненную и в конечном итоге ей подчиняется. Для этого типа романа характерна обнаженность авторской позиции. Повествователь выступает и как хроникёр событий, и как комментатор, приостанавливающий действие, чтобы поразмышлять над фактами, и как рассказчик, дающий изображаемым событиям эмоциональную окраску, возбуждая активную мысль читателей, направляя ее на острые проблемы современности.

Политический роман — естественное звено в жанровом развитии. Отсюда проистекает важность установления единых методологических принципов его изучения, выявления общих социально-исторических закономерностей формирования и утверждения, перспектив. Как отмечается в постановлении ЦК КПСС «О творческих связях литературно-художественных журналов с практикой коммунистического строительства» (1982), «это направление в художественном творчестве отвечает духу времени».¹⁷



¹⁷ Правда, 1982, 30 июля.

«ОСТРОВ САХАЛИН» В ТВОРЧЕСТВЕ ЧЕХОВА

Справедливо и много размышляя о том, какое место в биографии Чехова занимает поездка на Сахалин, каковы ее мотивы, как она отразилась в чеховской беллетристике, мы, как правило, слабее представляем себе место книги «Остров Сахалин» в чеховском творчестве.

Обвинительный акт российской государственности? — Безусловно.

Гуманизм, глубокое сочувствие к народным страданиям? — Конечно.

Характерное для писателя отсутствие сенсационности, внимание к быту, к будничным проявлениям зла? — Да.

Большой общественный резонанс? — Примеры на этот счет приводились неоднократно.

Но ведь книга написана гениальным художником, уже опубликовавшим «Степь» и «Скучную историю», вскоре после поездки создавшим «Дуэль» и «Палату № 6». Как же соотносится «Остров Сахалин» с другими чеховскими произведениями? Здесь и возникает проблема, поставленная уже современниками писателя.

«Со времени публикации „Сахалина“ в журнале „Русская мысль“ до выхода X тома собрания сочинений Чехова разноречивы были отзывы критиков (и читателей) о жанре этого произведения, — пишет М. Л. Семанова. — Для многих это был научно достоверный, обстоятельный трактат, отличающийся обилием материала, сухостью изложения... Некоторые современники утверждали, что для самого автора это был лишь научный труд...»

Однако многие современники еще при первом знакомстве с чеховскими сахалинскими очерками увидели в них живые зарисовки наблюдательного талантливого художника, отметили тонко очерченные характеры и пейзажи... При жизни Чехова наиболее обстоятельно и точно о своеобразии жанра „Сахалина“ как очеркового произведения, в котором сочетаются научные, публицистические и художественные элементы, в общественном значении книги сказал А. И. Богданович¹.

Линия «сочетания», как и линия «разъединения» «Сахалина» с другими чеховскими произведениями дотянулись до наших дней. Для одних литературоведов чеховская книга «соединяет научное исследование и художественное произведение»,² «сочетает в себе глубину и точность подлинно научного исследования с художественностью».³ Для других же представляет собой «разностороннее добросовестное исследование»,⁴ «научно-документальную книгу»,⁵ «и по форме, и по содержанию прежде всего очерк и научный трактат».⁶

¹ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти т. Соч., М., 1978, т. 14—15, с. 799—800 (комментарий М. Л. Семановой). В дальнейшем все ссылки на это издание приводятся в тексте. Особо оговариваются тома, содержащие письма; при цитировании «Острова Сахалина» указываются только страницы т. 14—15.

² Захаркин А. Ф. Сибирь и Сахалин в творчестве А. П. Чехова. — Учен. зап. МГПИ им. В. И. Ленина, 1968, т. 248, с. 309.

³ Есин Б. И. Чехов-журналист. М., 1977, с. 44.

⁴ Бердников Г. П. А. П. Чехов: Идеи и творческие искания. Л., 1970, с. 270.

⁵ Полоцкая Э. А. П. Чехов: Движение художественной мысли. М., 1979, с. 145.

⁶ Бердников Г. Чехов и Достоевский. — Вопросы литературы, 1984, № 2, с. 119.

Проблема жанра «Сахалина» объективно выдвигается в центр внимания и оказывается ключом для понимания как самой чеховской книги, так и ее места в творчестве Чехова. Но — обо всем по порядку.

Мысль о поездке на каторжный остров возникает у Чехова, вероятно, уже летом 1889 года (с. 743). Последовала напряженная подготовительная работа, изучение специальной литературы: «Целый день сижу, читаю и делаю выписки. В голове и на бумаге нет ничего, кроме Сахалина. Умопомешательство. *Mania Sachalinosa*» (Письма, т. 4, с. 19); потом — долгое восьмимесячное путешествие (с 18 апреля по 8 декабря 1890 года), 3 месяца и 2 дня (Письма, т. 4, с. 139) на самом Сахалине. И затем — несколько лет работы над книгой. Еще в апреле 1895 года писатель вносит в корректуру отдельного издания поправки (книга выйдет в мае).

Чехов ездил за границу, боролся с холерной эпидемией, опубликовал «Дуэль», «Палату № 6», «Рассказ неизвестного человека», «Черного монаха», около двух десятков рассказов — «Сахалин» все время был с ним. Вся первая половина 90-х годов проходит под знаком работы над сахалинской книгой. Восьмимесячная поездка — и почти *шесть лет* литературного труда. И все это время в иерархии чеховских замыслов работа над книгой — на одном из первых мест.

«... работа ради куска хлеба мешает мне заниматься Сахалином» (Письма, т. 4, с. 156). И это говорится во время работы над «Дуэлью»!

«Сахалин подвигается. Временами бывает, что мне хочется сидеть над ним 3—5 лет и работать над ним неистово, временами же в часы мнительности взял бы и плюнул на него. А хорошо бы, ей-богу, отдать ему годика три! Много я напишу чепухи, ибо я не специалист, но, право, напишу кое-что и дельное. А Сахалин тем хорош, что он жил бы после меня сто лет, так как был бы литературным источником и пособием для всех, занимающихся и интересующихся тюремоведением» (Письма, т. 4, с. 266). (А ведь своим рассказам, по воспоминаниям Бунина, Чехов предсказывал не столетнюю, а пятилетнюю жизнь).

«Вы пишете, что я бросил „Сахалин“. Нет, сие мое детище я не могу бросить. Когда гнетет меня беллетристическая скука, мне приятно бывает братья не за беллетристику» (Письма, т. 5, с. 105). «Мое детище» — редко о каком из своих замыслов Чехов говорит так ласково; отметим также отделение книги от «беллетристики», т. е. намек на какую-то особую ее природу.

«Мой „Сахалин“ — труд академический, и я получу за него премию митрополита Макария. Медицина не может теперь упрекать меня в измене: я отдал должную дань учености и тому, что старые писатели называли педантизмом. И я рад, что в моем беллетристическом гардеробе будет висеть и сей жесткий арестантский халат. Пусть висит!» (Письма, т. 5, с. 258). М. Л. Семанова предположила, что ссылка на премию митрополита Макария имела шуточный характер — эту премию получали учебники по предметам, преподававшимся в духовных учебных заведениях (с. 800). И снова заметим грань, которую намечает писатель между своей беллетристической книгой о Сахалине.

Наконец, суждение, предвещающее выход отдельного издания: «Итак, „Сахалин“ мы выпускаем, не дожидаясь разрешения. Книга выходит толстая, с массою примечаний, анекдотов, цифр...» (Письма, т. 6, с. 37). «Примечания, анекдоты, цифры»... Лаколичные чеховские указания уже намечают общий принцип подхода к «Острову Сахалину», основные структурные элементы книги.

М. Л. Семанова отметила, что книга довольно четко делится на две части: «Первые тринадцать глав строятся как очерки путевые (перемещение повествователя по Северному, а затем Южному Сахалину); главы XIV—XXIII — как очерки проблемные» (с. 783). Это разграниче-

ние в общем бесспорно. Однако помимо такого «материального» членения текста нужно учитывать наличие в каждой из этих частей, во всей книге, двух тематических линий: история чеховского путешествия и жизнь человека на каторге. Постоянно переплетаясь, создавая своеобразный контрапункт, эти линии и создают внутреннее структурное единство книги. Ведущей, естественно, оказывается история путешественника (Чехов вовсе не маскирует себя неким «образом автора», но в то же время и не акцентирует субъективность взгляда). Его движение в пространстве и во времени, осмысление им увиденного, его *ищущая мысль* и становится магистральным «сюжетом» книги. А главным изобразительным элементом становится, как сказал сам Чехов в приведенном ранее письме, «анекдот».

В тщательном, развернувшемся в последние годы изучении чеховской поэтики выявлен — преимущественно усилиями З. С. Паперного — ряд художественных «единиц», имеющих между собой очевидное сходство: каждая из них, в соответствии с чеховским принципом краткости, строится путем отражения большого через малое. Такова чеховская лейтмотивная деталь, которая «соотнесена с данным эпизодом, с движением сюжета, с конфликтным столкновением образных тем»;⁷ таковы записные книжки, представляющие собой «не заготовки к будущим рассказам, повестям и пьесам, но своего рода микропроизведения»;⁸ таковы «микросюжеты», аккомпанирующие основному действию «Чайки» и «вступающие друг с другом в сложные и напряженные соотношения».⁹

Пора, видимо, осознать этот принцип как один из универсальных в поэтике Чехова, объединяющий прозу и драму, появляющийся еще на стадии творческого замысла. «Анекдот» в «Острове Сахалине» типологически родствен «микросюжету» или записи в записной книжке. Он тоже «микропроизведение», освещающее и поясняющее главный сюжет, иллюстрирующее ту или иную затрагиваемую тему. Таких «микропроизведений» в «Сахалине» более шестидесяти. Иногда они разрастаются, превращаются в самостоятельный вставной сюжет (наиболее очевидный пример — «Рассказ Егора» — с. 101—106), иногда это небольшая сценка, но чаще всего — услышанный, рассказанный, записанный *факт*, лишенный, казалось бы, всякой эмоциональности, но на самом деле, при включении в магнитное поле книги, в сопоставлении с другими микросюжетами, приобретающий самые разные эмоциональные оттенки. Без понимания функции таких образных элементов в сахалинской книге невозможно постичь подлинное богатство ее интонаций при внешней сухости, неполноте «цифрами и примечаниями» (так и возникло мнение о добросовестном очерке, статистическом отчете — не более).

Действительно, интонация книги может показаться сухой, почти протокольной. Чехов посещает тюрьмы, идет из селения в селение, из дома в дом, с севера на юг, подробно перечисляет состав населения, его занятия, ссылается на многочисленные научные труды.

«Летом 1890 г., в бытность мою на Сахалине, при Александровской тюрьме числилось более двух тысяч каторжных, но в тюрьме жило только около 900. Вот цифры, взятые наудачу: в начале лета, 3 мая 1890 г., довольствовалось из котла и ночевало в тюрьме 1279, в конце лета, 29 сентября, 675 человек» (с. 94).

«Во всех этих трех селениях жителей 46, в том числе женщин 17. Хозяев 26. Люди здесь все основательные, зажиточные, имеют много скота и некоторые даже промышляют им» (с. 197).

⁷ Паперный З. Записные книжки Чехова. М., 1976, с. 123.

⁸ Там же, с. 20.

⁹ Паперный З. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М., 1982, с. 158.

«Делаю выписки из того же отчета, касающиеся больничного инвентаря. Во всех трех лазаретах было: гинекологический набор 1, лярингоскопический набор 1, максимальных термометров 2, оба разбиты; термометров „для измерения тела“ 9, — 2 разбиты, термометров „для измерения высокой температуры“ 1...» и т. д. (с. 371).

Дух скрупулезного, дотошного научного отчета, казалось бы, преобладает в «Острове Сахалине». Однако это не совсем так, или же совсем не так.

Уже на второй странице книги в эпически бесстрастное повествование включается упоминание об эксплуатации гиляков в «оригинальной форме»: «Так, николаевский купец Иванов, ныне покойный, каждое лето ездил на Сахалин и брал там с гиляков дань, а неисправных плательщиков истязал и вешал» (с. 42).

И далее, на протяжении всей книги «микросюжеты» такого рода выстраиваются в особый ряд, многократно пересекаются и соотносятся, взламывая, взрывая спокойную интонацию примечаний и перечислений. Оказывается, что на Сахалине и теперь «люди питаются гнилушками с солью и даже поедают друг друга, но это относится не к туристам и не к чиновникам» (с. 76); в карцере сидит старик Терехов, настоящий злодей, по рассказам самих арестантов, убивший на своем веку 60 человек: «У него будто бы такая манера: он высматривает арестантов-новичков, какие побогаче, и сманивает их бежать вместе, потом в тайге убивает их и грабит, а чтобы скрыть следы преступления, режет трупы на части и бросает в реку» (с. 132); и еще один старик, «с физиономией солдата времен очаковских», который «до такой степени стар, что, вероятно, уже не помнит, виноват он или нет, и как-то странно было слышать, что все это бессрочные каторжники, злодеи...» (с. 195); и женщина, убившая своего ребенка и зарывшая в землю, «на суде же говорила, что ребенка она не убила, а закопала его живым, — этак, думала, скорей оправдают... Ульяна горько плакала, потом вытерла глаза и спросила: „Капустки кисленькой не купите ли?“» (с. 197).

Иногда «микросюжет» не сгущает, а разряжает атмосферу. В повествовании появляется — опять-таки увиденный через факт — юмор, пусть даже горький. Чехов вспоминает сахалинского старожилу штабс-капитана Шишмарева, который поселился на острове так давно, что «даже сочинили легенду о „происхождении Сахалина“, в которой имя этого офицера тесно связано с геологическими переворотами: когда-то, в отдаленные времена, Сахалина не было вовсе, но вдруг, вследствие вулканических причин, поднялась подводная скала выше уровня моря, и на ней сидели два существа — сивуч и штабс-капитан Шишмарев. Говорят, что он ходил в вязаном сюртуке с погонами и инородцев в казенных бумагах называл так: „дикие обитатели лесов“» (с. 189). Или еще одна история — о вежливости японцев, рассказанная как раз в «сухом» примечании: «Японская вежливость не приторна и потому симпатична, и как бы много ее ни было перепущено, она не вредит, по пословице — масло каши не портит. Один токарь-японец в Нагасаки, у которого наши моряки офицеры покупали разные безделушки, из вежливости всегда хвалил все русское. Увидит у офицера брелок или кошелек и ну восхищаться: „Какая замечательная вещь! Какая изящная вещь!“ Один из офицеров как-то привез из Сахалина деревянный портсигар грубой, топорной работы. „Ну, теперь, — думает, — подведу я токаря. Увидим, что он теперь скажет“. Но когда японцу показали портсигар, то он не потерялся. Он потряс им в воздухе и сказал с восторгом: „Какая прочная вещь!“» (с. 227). Зоркий глаз Чехова ловит и курьезные фамилии каторжников: «Шкандыба, Желудок, Безбожный, Зевака» (с. 68—69); в другом селении снова «девять человек Безбожных, Зарывай, Река, Бублик, Сивокобылка» и т. д. (с. 157). встречается даже «каторжный,

которого зовут Наполеоном» (с. 68). Чехов не забудет привести и фразу роженицы, которая ожидала, что у нее родятся двое детей и была огорчена, когда родился один: «„Поищите еще“, — попросила она акушерку» (с. 266). Потом автор вспомнит, иллюстрируя избыток населения в Корсаковском округе, где предложение труда мастеров намного превышает спрос, фразу еще одного каторжника: «Тут даже фальшивых бумажек сбывать негде» (с. 291). В описание в последней главе книги Александровского лазарета, его ужасающей бедности («максимальных термометров 2, оба разбиты») будет вкраплена такая ироническая деталь: «В аптеке все ново, все лоснится, есть даже бюст Боткина, слепленный одним каторжным по фотографии. „Немного непохож“, — говорил фельдшер, глядя на этот бюст» (с. 369). «Эпизоды» такого рода аналогичны многочисленным «микросюжетам» из записных книжек, где через курьезное, казалось бы, случайное подчеркивается отклонение человеческой жизни от нормы.

Но такие просветы, выходы в юмористическое в «Сахалине» сравнительно немногочисленны. И снова входят в книгу два палача, которые по очереди беспощадно секут друг друга, напоминая автору пауков в банке (с. 117—118), страшный растлитель, заставляющий вспомнить о Ставрогине Достоевского, но, судя по всему, не испытывающий никаких мук совести (с. 331), бродяги, убивающие после спровоцированного побега своих товарищей, грабящие их и спокойно возвращающиеся обратно в тюрьму (с. 347)... Кажется, нет таких преступлений, таких способов унижения человека, какие не существовали бы на Сахалине. «Остров Сахалин» — жестокая и страшная книга, хотя автор нигде не педалирует это. Мелькающее несколько раз на ее страницах слово «ад» получает реальное обоснование. «Я был... в аду», — скажет Чехов, вернувшись с острова (Письма, т. 4, с. 143).

Привычной, дежурной похвалой чеховской книге является следующая: «Чехова не увлекла, не соблазнила занимательность биографий и сенсационность проступков отдельных каторжников (Сонька-«золотая ручка» и др.), как это случилось с журналистом В. М. Дорошевичем, посетившим Сахалин после Чехова и написавшим книгу о Сахалине».¹⁰ При этом вовсе не учитывается, что сама сахалинская действительность, при всей ее обыденности, будничности, исключительна, фантазмагорична настолько, что «подвиги» Соньки-«золотой ручки» кажутся по сравнению с ней бледным вымыслом.

Изображенный Чеховым сахалинский ад не принимает, однако, фантастически расплывчатых, гиперболических очертаний, он увиден при реальном свете дня. Чехов далек от мыслей о врожденной испорченности человеческой природы, фатальной неискоренимости зла, а также от того, чтобы однолинейно расставить акценты: страдающие каторжники и угнетатели-чиновники. И в сахалинской книге торжествует принцип, характерный для его художественного мира: индивидуализация каждого отдельного случая. Автор видит сахалинскую действительность не с точки зрения какой-то предвзятой схемы, а в ее реальных очертаниях, в переплетении серьезного, ужасного и смешного, добра и зла. Даже в чудовищно искаженном мире каторжного острова у человека всегда остается возможность совершить пусть маленький, но *подстук*, даже здесь встречаются и доброта, и самоотверженность, и любовь.

Да, на каторге есть арестант, который «засек нагайкой свою жену, интеллигентную женщину, беременную на девятом месяце, и истязание продолжалось шесть часов» (с. 191). Но Чехов замечает и другое: «В Дуэ я видел сумасшедшую, страдающую эпилепсией каторжную, которая живет в избе своего сожителя, тоже каторжного; он ходит за ней,

¹⁰ Есин В. И. Указ. соч., с. 44.

как усердная сиделка, и когда я заметил ему, что, вероятно, ему тяжело жить в одной комнате с этой женщиной, то он ответил мне весело: „Ничего-о, ваше высокоблагородие, по человечности!“» (с. 253).

Да, сахалинские чиновники в массе своей грубы, необразованны, лицемерны, их обращение с каторжниками приводит автора к прямому выводу: «...русский интеллигент до сих пор только и сумел сделать из каторги, что самым пошлым образом свел ее к крепостному праву» (с. 209). Но среди них же был и агроном Мицуль, «человек редкого нравственного закала, труженик, оптимист и идеалист», видевший Сахалин цветущим уголком земли и умерший здесь от тяжелого нервного расстройства в 41 год, буквально сгоревший на работе (с. 200), был и легендарный поп Семен, слух о котором прошел по всей Сибири: «О каторжных он судил так: „Для создателя мира мы все равны“, и это — в официальной бумаге» (с. 301). А еще раньше были «русские люди», которые, «исследуя Сахалин, совершали изумительные подвиги, за которые можно боготворить человека» (Письма, т. 4, с. 32): адмирал Невельский, его жена, лейтенант Бошняк. Они претерпевали не меньшие страдания, чем нынешние обитатели Сахалина. Но они шли на это по *собственной воле*, их вела высокая идея — вот что противопоставляет их каторжному сахалинскому быту, их преемникам с их лицемерными заботами о «несчастных».

Какое там «научное исследование» (хотя каждый сообщаемый автором факт абсолютно реален, сопровождается точным указанием на место и время)! Огромный мир человеческих судеб, страданий, страстей возникает на страницах чеховской книги. Некоторые «микросюжеты», оставаясь абсолютно реальными, приобретают обобщающий, почти символический смысл, оставляя далеко внизу «примечания и цифры».

В девятой главе подробно рассказывается о ночлеге в селении Дербинском: «Дождь, не переставая, стучал по крыше и редко-редко какой-нибудь запоздалый арестант или солдат, шлепая по грязи, проходил мимо... Капли, падавшие с потолка на решетки венских стульев, производили гулкий, звенящий звук, и после каждого такого звука кто-то шептал в отчаянии: „Ах, боже мой, боже мой!“ Рядом с амбаром находилась тюрьма. Уж не каторжные ли лезут ко мне подземным ходом? Но вот порыв ветра, дождь застучал сильнее, где-то зашумели деревья — и опять глубокий, отчаянный вздох: „Ах, боже мой, боже мой!“

Утром выхожу на крыльцо. Небо серое, унылое, идет дождь, грязно. От дверей к дверям торопливо ходит смотритель с ключами.

— Я тебе пропишу такую записку, что потом неделю чесаться будешь! — кричит он. — Я тебе покажу записку!

Эти слова относятся к толпе человек в двадцать каторжных, которые, как можно судить по немногим долетевшим до меня фразам, просят в больницу. Они оборваны, вымокли на дожде, забрызганы грязью, дрожат; они хотят выразить мимикой, что им в самом деле больно, но на озябших, застывших лицах выходит что-то кривое, лживое, хотя, быть может, они вовсе не лгут. „Ах, боже мой, боже мой!“ — вздыхает кто-то из них, и мне кажется, что мой ночной кошмар все еще продолжается. Приходит на ум слово „парии“, означающее в обиходе состояние человека, ниже которого уже нельзя упасть. За все время, пока я был на Сахалине, только в поселенческом бараке около рудника да здесь, в Дербинском, в это дождливое, грязное утро, были моменты, когда мне казалось, что я вижу крайнюю, предельную степень унижения человека, дальше которой нельзя уже идти» (с. 151—152). Верный своему методу, Чехов видит «предельную степень унижения человека» не в страшных преступлениях и злодействах, не в сцене телесного наказания, а в такой привычной, наверное, для сахалинского быта (да только ли сахалинского?) картине: люди, которые и болеть могут только по разрешению,

которые потеряли способность владеть даже собственным лицом, хотят выразить мимикой одно, а получается совсем другое — «парии», будто шагнувшие в дождливое утро из ночного кошмара.

А несколько ранее, еще до вступления на адову землю каторжного острова, Чехов увидит в ясном утреннем свете другую сцену: «На амурских пароходах и „Байкале“ арестанты помещаются на палубе вместе с пассажирами III класса. Однажды, выйдя на рассвете прогуляться на бак, я увидел, как солдаты, женщины, дети, два китайца и арестанты в кандалах крепко спали, прижавшись друг к другу; их покрывала роса и было прохладно. Конвойный стоял среди этой кучи тел, держась обеими руками за ружье, и тоже спал» (с. 44). В ненавязчивом наблюдении, скромно «загнанном» в примечание, возникает удивительный символ непрочного человеческого братства: солдаты, женщины, дети, арестанты спят, прижавшись друг к другу, — все барьеры, разделяющие людей, на мгновение исчезли.

Но — наступит день, и все пойдет по-старому. Уже на следующей странице в неявном ореоле трагических предчувствий в повествование входит Сахалин: «...впереди чуть видна туманная полоса — это каторжный остров; налево, теряясь в собственных извилинах, исчезает во мгле берег, уходящий в неведомый север. Кажется, что тут *конец света* (курсив мой, — И. С.) и что дальше уже некуда плыть. Душой овладевает чувство, какое, вероятно, испытывал Одиссей, когда плавал по незнакомому морю и смутно предчувствовал встречи с необыкновенными существами» (с. 45).

Таковы полюса изображаемого в «Острове Сахалине» мира: зыбкое человеческое братство и предельное человеческое падение, реальность ночных кошмаров и утренние мгновения надежды...

История путешественника, ищущая авторская мысль вступает, как мы уже отметили, в сложный контрапункт с повествованием о сахалинском быте. Она разворачивается как процесс все более глубокого и точного знания о действительности, утраты иллюзий и сентиментальных надежд. Чехов — и здесь еще одно существенное отличие «Сахалина» от его художественной прозы — открыто присутствует на страницах книги не только в «цифрах и примечаниях», в «анекдотах», т. е. в отборе и организации материала, но и в *прямом авторском слове*. Поэтому константы чеховского мира, его идеи и идеалы, обычно «растворенные» в повествовании, здесь, как и в письмах, оказываются на поверхности, становятся предметом прямого обсуждения.

В первой половине книги неоднократно возникает лирическая пнтонация, автор успевае на мгновение оторвать свой взгляд от брптых голов и увидеть экзотический сахалинский пейзаж; за звоном кандалов расслышать вечный шум моря. Огромная белая луна, гигантские лопухи, похожие на тропические растения, скелет кита на пристани, скалы, похожие на трех черных монахов... «Утро было яркое, блестящее, и наслаждение, которое я испытывал, усиливалось еще от гордого сознания, что я вижу эти берега» (с. 51). Однако совсем скоро пнтонация меняется, пейзаж постепенно пропитывается сахалинским духом, свет маяка во время ночной прогулки напоминает уже «красный глаз каторги», сознание с большим трудом переключается на созерцание природы: «Чем выше поднимаешься, тем свободнее дышится; море раскидывается перед глазами, приходят мало-помалу мысли, ничего общего не имеющие ни с тюрьмой, ни с каторгой, ни с ссыльною колонией, и тут только знаешь, как скучно и трудно живется внизу. Каторжные и поселенцы изо дня в день несут наказание, а свободные с утра до вечера говорят только о том, кого драли, кто бежал, кого поймали и будут драть; и странно, что к этим разговорам и интересам сам привыкаешь в одну неделю и, проснувшись утром, принимаешься прежде всего за печатные

генеральские приказы — местную ежедневную газету, и потом целый день слушаешь и говоришь о том, кто бежал, кого подстрелили и т. п. На горе же, в виду моря и красивых оврагов все это становится донельзя пошло и грубо, как оно и есть на самом деле» (с. 106—107). Красота, гармония, естественность «равнодушной природы», противопоставленная «мышьей суете» искаженной человеческой жизни, — одна из сквозных, лейтмотивных чеховских тем.

Последняя развернутая пейзажная зарисовка в конце XIII главы приобретает уже откровенно символический смысл, трагедия Сахалина вписывается в этот пейзаж, определяет его настроение: «Море на вид холодное, мутное, ревет, и высокие седые волны бьются о песок, как бы желая сказать в отчаянии: „Боже, зачем ты нас создал?“ Это уже Великий, или Тихий, океан. На этом берегу Найбучи слышно, как на постройке стучат топорами каторжные, а на том берегу, далеко, в тумане сахалинские мысы, направо тоже мысы... а кругом ни одной живой души, ни птицы, ни мухи, и кажется непонятным, для кого здесь режут волны, кто их слушает здесь по ночам, что им нужно и, наконец, для кого они будут реветь, когда я уйду. Тут, на берегу, овладевают не мысли, а именно думы; жутко и в то же время хочется без конца стоять, смотреть на однообразное движение волн и слушать их грозный рев» (с. 210—211).

Затем лирика практически исчезает со страниц «Сахалина», словно вымораживается страшной реальностью. В то же время возрастает количество прямых суждений о проблемах сахалинской действительности. Чехов размышляет и о перспективах сельскохозяйственной колонии на острове, и о причинах преступности, и о возможных способах перевоспитания ссыльных, и о мотивах многочисленных побегов и даже о наиболее рациональном устройстве отхожих мест. Он неоднократно прямо определяет сахалинские порядки как рабство, крепостничество (с. 98, 209). И в контрасте с этим звучат слова о свободе, труде, любви к родине и детям как неискоренимых свойствах человеческой природы, которые живы и здесь, в чудовищно искореженном мире каторги.

«... Каторжник, как бы глубоко он ни был испорчен и несправедлив, любит больше всего справедливость, и если ее нет в людях, поставленных выше его, то он из года в год впадает в озлобление, в крайнее неверие» (с. 139).

«Причиной, побуждающей преступника искать спасения в бегах, а не в труде и не в покаянии, служит главным образом не засыпающее в нем сознание жизни. Если он не философ, которому везде и при всех обстоятельствах живется одинаково хорошо, то не хочет бежать он не может и не должен. Прежде всего ссыльного гонит из Сахалина его страстная любовь к родине. Послушать каторжных, то какое счастье, какая радость жить у себя на родине! О Сахалине, о здешней земле, людях, деревьях, о климате говорят с презрительным смехом, отвращением и досадой, а в России все прекрасно и упоительно; самая смелая мысль не может допустить, чтобы в России могли быть несчастные люди, так как жить где-нибудь в Тульской или Курской губернии, видеть каждый день избы, дышать русским воздухом само по себе есть уже высшее счастье» (с. 343—344).

«Гонит ссыльных из Сахалина также стремление к свободе, присущее человеку и составляющее, при нормальных условиях, одно из его благороднейших свойств» (с. 344).

Символом этого никогда не умирающего в душе каторжника чувства свободы становится еще один «сюжет», который следует сразу за рассуждением, поразительно и парадоксально подтверждая его: «В Корсаковском посту живет ссылокаторжный Алтухов, старик лет 60 или больше, который убегает таким образом: берет кусок хлеба, запирает

свою избу и, отойдя от поста не больше как на полверсты, садится на гору и смотрит на тайгу, на море и на небо; посидев так дня три, он возвращается домой, берет провизию и опять идет на гору... Прежде его секли, теперь же над этими его побегами только смеются. Одни бегут в расчете погулять на свободе месяц, неделю, другим бывает достаточно и одного дня. Хоть день, да мой» (с. 344—345).

Пройдя по всем кругам сахалинского ада — от вступления каторжника на остров до его смерти, Чехов заканчивает книгу главой о сахалинском лазарете. Вряд ли можно объяснить это, как иногда делается, интересом Чехова-врача к медицинскому обслуживанию ссыльных. Если подходить к книге с требованиями «физиологического очерка», глава явно оказывается не на месте, книга обрывается будто на полуслове. Конечно, в силах Чехова было композиционно «закруглить» повествование пейзажем, сентенцией, еще чем-либо подобным, но он заканчивает по-другому: сухим перечнем расхода лекарств на Сахалине, ироническим комментарием («Всего, не считая извести, соляной кислоты, спирта, дезинфекционных и перевязочных средств, по данным „Ведомости“, потрачено шестьдесят три с половиной пуда лекарств; сахалинское население, стало быть, может похвалиться, что в 1889 г. оно приняло громадную дозу»), выпиской из «Устава о ссыльных». Происходит возвращение к интонации «цифр и примечаний». В книге есть *приезд* на каторжный остров, но нет *отъезда* с него. И на последней странице автор так и остается в кругу сахалинских проблем и страданий.

После анализа структуры чеховской книги можно вернуться к проблеме ее жанра. Определение «Острова Сахалина» как художественно-документального произведения вряд ли справедливо... Пейзажные зарисовки, лиризм, богатство интонаций — уж не это ли считается признаком художественности? Но ведь такого рода изобразительные элементы встречаются и за пределами специфически художественного, образного познания, основанного на *вымысле*, творческой фантазии. О том, что сам Чехов воспринимал «Сахалин» не под знаком беллетристики, уже упоминалось. Видимо, права Э. А. Полоцкая, когда утверждает, что «Остров Сахалин» и написанный отчасти на сахалинском материале рассказ «Убийство» «ведут нас к разным полюсам мышления Чехова — „нехудожественному“ (документальному) и художественному».¹¹ Но дает ли это основание говорить о *научно-документальной* природе чеховской книги, добросовестном исследовании, научном трактате и т. п.? Представляется, что тоже нет. Рамки строгой «научности» оказываются для «Острова Сахалина» слишком узкими. Ведь и сама Э. А. Полоцкая говорит о «Сахалине» как книге «уникальной». В дискуссии о проблемах русской литературы рубежа XIX и XX веков А. Карпов недавно писал: «Замечу попутно, что в современной литературе о Чехове „Острову Сахалин“ порою отказывается в художественности, и книга эта попадает в разряд научно-документальных... Не вдаваясь... в существо этих споров, отмечу лишь, что в своих „путевых записках“ Чехов создает — как и в произведениях собственно художественных — картину огромной обобщающей силы».¹²

В применении к «Острову Сахалину», видимо, следует поставить вопрос о чеховском «скрытом новаторстве», о создании особой формы, выходящей за пределы прямолинейно понятой дилеммы «научно-документальное — художественное».

Среди книг, которые Чехов читал перед поездкой, которые упоминаются в «Острове Сахалине», были две близкие ему по материалу, но представляющие разные полюса, разные способы трансформации жизни

¹¹ Полоцкая Э. А. После Сахалина. — В кн.: Чехов и его время. М., 1977, с. 136.

¹² Карпов А. Начало нового века. — Вопросы литературы, 1984, № 4, с. 159.

в литературу, разные «модели», на которые мог ориентироваться Чехов. Это «Сибирь и каторга» С. В. Максимова и «Записки из Мертвого дома» Ф. М. Достоевского.

Книга Максимова — традиционное сочетание путевого очерка и этнографического описания, привычное в нашей литературе с сороковых годов. Автор стремится охватить жизнь каторги с самых разных сторон. Путь в Сибирь, каторжный быт, побеги, жизнь на поселении, разные типы преступников («Злодеи, убийцы, самоубийцы, грабители, преступники против веры» и т. д.), уголовные и политические, экскурсии в историю каторги — всему этому посвящаются отдельные главы, сопровождаемые приложением тюремных песен, тюремного словаря, статистических таблиц, немногими зарисовками с натуры. Перед нами действительно научное исследование, правда, написанное в свободной манере, но важное — такова была авторская установка — как *сумма фактов*, которые могут быть восприняты вне и помимо конкретного текста.

Иной случай — «Записки из Мертвого дома». Достоевский тоже отталкивается от конкретных фактов, от событий собственной жизни, но организуются они по иной логике: вводится условный повествователь, свободно трансформируются биографии героев, намечаются сюжетные узлы, возникает сложная система лейтмотивов, тюремный словарь и тюремный фольклор «втягиваются» в прямую речь обитателей каторги, становятся средством их психологической характеристики. В результате произведение, реальная основа которого очевидна, выстраивается и воспринимается по законам *художественного образа*, в единстве формы и содержания.¹³

«Остров Сахалин» внешне ближе книге Максимова: такое же обилие цифрового материала и ссылок на предшественников («цифры и примечания»), то же расчленение материала на проблемные ряды, то же отсутствие зазора между повествователем и автором, развернутых сцен-зарисовок у Чехова, пожалуй, даже меньше, чем у Максимова. Но эти книги невозможно рассматривать в одном ряду, причем не из-за разности талантов авторов, а в силу разной *эстетической природы* «Каторги и ссылки» и «Сахалина».

В чеховской книге важна не сумма фактов (хотя она не исключает такого подхода — «пособие для тюрьмоведов»), а *образ реальности*, возникающий на абсолютно точной основе и создающийся, как было показано, прежде всего композиционными средствами. Чеховские цифры, примечания и анекдоты структурно организованы, их нельзя «вынуть» из этой структуры, не разрушив ее.

Поэтому «Остров Сахалин» необходимо понять как особую форму, если угодно — жанр, который сегодня называют *документальной прозой*, документальной литературой с ее особыми познавательными и эстетическими возможностями, не сводимыми ни к чистой «научности», ни к основанной на вымысле «художественности».

«Фактические отклонения... вовсе не отменяют ни установку на подлинность как структурный принцип произведения, ни вытекающие из него особые познавательные и эмоциональные возможности. Этот принцип делает документальную литературу *документальной*; *литературой* же как явлением искусства ее делает эстетическая организованность... — пишет Л. Я. Гинзбург. — В сфере художественного вымысла образ возникает в движении от идеи к выражающему ее единичному, в литературе документальной — от данного единичного и конкретного к обобщающей мысли. Это разные типы обобщения и познания и тем самым построения художественной символики».¹⁴

¹³ Подробно (но в ином аспекте) сопоставление книг Достоевского и Чехова провел недавно Г. П. Бердников (см.: Вопросы литературы, 1984, № 2).

¹⁴ Гинзбург Лидия. О психологической прозе. Л., 1977, с. 10—11.

Выражение общего в единичном действительно привычный путь художественной типизации. Это путь *образа-обобщения*, привычный и естественный для литературы вымысла. В «Острове Сахалине» перед нами тоже грандиозное типическое обобщение, но возникает оно на принципиально иной основе. Здесь важно не просто единичное само по себе, а *накопление* однородных фактов, выстраивание их в сложно соотносящиеся, композиционно перекликающиеся лейтмотивные ряды. Тот способ типизации, который используется в «Острове Сахалине», можно обозначить как *образ-суммирование*, в отличие от привычного «вертикального» пути от единичного к типическому обобщению, характерного для художественного познания.

Пути художественного образа и документальной литературы многократно пересекаются. Конечно же, права Л. Я. Гинзбург, утверждая, что «практически между документальной и художественной литературой не всегда есть четкие границы, речь здесь идет лишь о предельных тенденциях той и другой».¹⁵ Но важно представлять эстетические и познавательные возможности каждой из этих тенденций. Довольно часто задачей документальной литературы считают первоначальную разработку материала, выявление каких-то новых тем, которые затем возводятся художником в «перл создания» (от очерка — к роману и повести). Поэтому современники Чехова часто гадали, почему писатель не создал на сахалинском материале почти ничего «художественного». «Я начинаю там, где кончается документ», — афористично выразил такую позицию Ю. Тынянов.

Но как раз опыт чеховского «Сахалина» наглядно, конкретно показывает и доказывает, что в определенных ситуациях документальный образ, документальная литература оказывается не просто исходным «сырьем» для последующего художественного освоения. У нее обнаруживается свое *незаменимое* место в познании действительности словом. Документальный образ остается здесь в одиночестве.

Происходит это, вероятно, в тех случаях, когда трагическое и ужасное оказываются массовым и нормальным в определенных сферах бытия. Здесь есть некое противоречие, ведь трагедия всегда воспринимается как нечто исключительное, персонаж должен получить право на нее. А если «капля вод полна трагедий»? Если ужасное, ненормальное становится *нормой* действительности? Необходимым в таких случаях оказывается как раз документ, реальное свидетельство, представленное художником в его кровотокающей, обжигающей подлинности.

Можно подробно исследовать трагедию преступления и постепенного нравственного воскресения убившего злобную старушонку героя («Преступление и наказание»). Можно потрясающе рассказать о тоске по родине и смерти заброшенного судьбой на Дальний Восток русского солдата (первый законченный Чеховым после Сахалина рассказ «Гусев»). Но вот перед нами женщина, убившая своего ребенка («Капустки кисленькой не купите ли?»), и старик, убивший 60 человек, но никаких мук совести не испытывающий, и еще один поселенец, который на вопрос, был ли он женат, отвечает *со скукой*: «Был женат и убил жену» (с. 207), — и еще... Вот перед нами сотни, тысячи болеющих ностальгией и бегущих на родину, в Россию, несмотря на страшные наказания... Конечно, настоящий художник на основании немногих фактов, типизируя их, может создать обобщение грандиозное. Но это все равно будет путь художественного познания, общее в форме *единичного*. Множество реальных судеб и трагедий окажутся «за кадром» художественного изображения. А какой роман с его детальной психологической проработкой, подробной мотивировкой вместит это *все*?

¹⁵ Там же, с. 10.

Поэтому Чехов и выбирает документ. Факты сахалинской действительности сами по себе так поразительны, что поставленные в определенный смысловой ряд, они создают эмоциональное впечатление, никаким искусством, «беллетристикой» не достижимое. Именно в рамках такой установки многочисленные чеховские перечисления, его строгая детализация получают свое объяснение. Автор стремится исчерпать изображаемый мир *до конца*, показать, что трагедия скрыта в каждом «атоме» сахалинской действительности, хотя выплескивается, становится явной она в сравнительно немногочисленных «микросюжетах», приобретающих символический смысл.

Но и эта символика имеет естественный характер, выстраивается на абсолютно реальной основе. Чехов не позволяет себе домысливать ни психологию, ни историю, он *кончает там, где кончается документ* и собственный опыт. Такова чеховская принципиальная установка в «Острове Сахалине». И здесь он оказывается очень чутко к глубинным процессам современной ему литературы, совпадая в направлении мысли и творчества со своими великими современниками.

«Реализм затушевывал границу между организованным повествованием и „человеческим документом“, тем самым выразив еще одну закономерность вечного взаимодействия искусства и действительности, — пишет Л. Я. Гинзбург. — Сблизились две модели личности: условно говоря, *натуральная* (документальная) и *искусственная*, то есть свободно создаваемая художником».¹⁶ Действительно, для русского реализма 1860—1870-х годов, прошедшего через опыт натуральной школы, такое сближение моделей было чрезвычайно характерно: герои Тургенева или Толстого рассматривались зачастую как реально существующие, в одном ряду с живыми людьми. Но на рубеже 70—80-х годов модели, кажется, начинают снова расходиться, коллизия «реальное (документальное) — вымышленное (художественное)» снова приобретает остроту и актуальность, становится предметом осмысления.

Накануне вхождения Чехова в литературу Достоевский выступает в таком, казалось бы, далеком от его метода «фантастического реализма» жанре, как «Дневник писателя». В одной из глав «Дневника» за 1876 год Достоевский передает разговор с не названным по имени Салтыковым-Щедриним: «А знаете ли вы, — вдруг сказал мне мой собеседник, видимо давно уже и глубоко пораженный своей идеей, — знаете ли, что, что бы вы ни написали, что бы ни вывели, что бы ни отметили в художественном произведении, — никогда вы не сравняетесь с действительностью. Что бы вы ни изобразили — все выйдет слабее, чем в действительности. Вы вот думаете, что достигли в произведении самого комического в известном явлении жизни, поймали самую уродливую его сторону, — ничуть! Действительность тотчас же представит вам в этом же роде такой фазис, какой вы еще и не предлагали и превышающий все, что могло создать ваше собственное наблюдение и воображение!..»

Это я знал еще с 46 года, когда начал писать, а может быть, и раньше, — подхватывает Достоевский, — и факт этот не раз поражал меня и ставил меня в недоумение о полезности искусства при таком видимом его бессилии. Действительно, проследите иной, даже вовсе и не такой яркий, на первый взгляд, факт действительной жизни, — и если только вы в силах и имеете глаз, то найдете в нем глубину, какой нет у Шекспира».¹⁷

И перелом во взглядах Толстого на рубеже 70—80-х годов прежде всего выражается в таких документальных вещах, как «Исповедь» и «Так что же нам делать?», и сопровождается отрицанием «беллетристики».

¹⁶ Там же, с. 32.

¹⁷ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30-ти т. Л., 1981, т. 23, с. 144.

И здесь живой факт оказывается значительнее и важнее, чем любой вымысел. Недоверие к «художественному» — существенная черта мировоззрения позднего Толстого. В июле 1893 года, как раз в то время, когда в редакцию «Русской мысли» посылаются первые главы «Острова Сахалина», Толстой записывает в дневнике: «Форма романа не только не вечна, но она проходит. Совестно писать неправду, что было то, чего не было. Если хочешь что сказать, скажи прямо».¹⁸

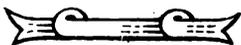
Конечно, необходимо учитывать разницу художественных импульсов и конкретных задач, решавшихся каждым писателем. «Дневник писателя», «Исповедь», «Остров Сахалин» вовсе не выстраиваются в единый ряд. Но общность *процесса*, направление движения в данном случае очевидно.

«Прямая речь» в «Острове Сахалине» оказывается таким же средством обновления литературы, каким были в сфере чистой беллетристики чеховская краткость, расчет на читателя, драматургический подтекст и т. п. Подчеркивание границы между художественной и документальной прозой, создание суммирующего типа образа — были открытиями чрезвычайно перспективными, их по-своему переоткрывает XX век.

Такое понимание жанра чеховской книги позволяет дать ответ — ретроспективный — на вопрос, так занимавший современников: почему Чехов, вернувшись с Сахалина, не написал о нем почти ничего «художественного»? Чехов не писал о Сахалине, но он «писал Сахалином». А. Роскин точно сказал в свое время, что «Дуэль» — это повесть, «навеянная Сахалином», а «Палата № 6» — «продиктованная Сахалином».¹⁹ Нечто сходное можно сказать обо всем послесахалинском творчестве Чехова: голос «оттуда» придает истинный масштаб метаниям и страданиям чеховских героев. Но трагедия каторжного острова была для Чехова темой, закрытой для «беллетризации». «Он отлучает остров Сахалин от своего искусства. Верный себе, возводит между тем и другим границу. Изучив кодекс уголовный с той глубиной, с которой редкий юрист, редкий профессор юриспруденции изучил его, он все это оставил „за“ — за пределами художественного творчества, по ту его сторону.

Один рассказ («Гусев»), упоминание в другом («Убийство»), а больше ничто сахалинское не коснулось его искусства, никогда больше огромный сахалинский материал так и не стал для него материалом литературно-беллетристическим, художественным, не вошел в собрание сочинений, которое он составил...

И человек и человечество не позволили этому художнику строить свое искусство на страданиях других».²⁰



¹⁸ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90-та т. М., 1952, т. 52, с. 93.

¹⁹ Роскин А. И. А. П. Чехов. М., 1959, с. 215.

²⁰ Залыгин С. П. Литературные заботы. М., 1979, с. 267.

А. П. ЧЕХОВ В ОТЗЫВАХ РУССКИХ СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ И В ИХ ТВОРЧЕСКОЙ ЖИЗНИ

Более тридцати лет назад Константин Федин писал: «Наше время смотрит на Чехова новыми глазами. *Открывает* Чехова — писателя сложного, иногда недосыгаемого глубокого... Все ли мы открыли в писателе Чехове? Нет, далеко не все».¹ Этот вопрос и ответ на него не потеряли и до сих пор своей остроты, так как не разгадана (и едва ли вообще может быть разгадана до конца) тайна чеховского постижения жизни и человека, секрет его художественной простоты. «Что ни говори, — писал Федин в другой статье, — а внутреннее око Чехова было и остается вечным чудом... С каким легким дыханием он строит каждую фразу, превращая простое слово в истинную музыку».²

В последние десятилетия все чаще можно прочитать и услышать слова о *всеобщем* признании Чехова, об ориентации на его творчество чуть ли не всех прозаиков и драматургов. К. Паустовский, например, писал, что трудно назвать современного писателя, который не осознал бы огромного значения личности и творчества Чехова для себя и своих коллег.³ В. Катаев утверждал: «На любви к Чехову сходятся люди самых различных, а подчас даже и прямо противоположных вкусов. Он признан всеми».⁴

Трудно не поддаваться обаянию этих слов и складывающейся под их влиянием идиллической картины взаимоотношения Чехова и читателей, Чехова и писателей. Но все же не следует обольщаться. Не лучше ли оглянуться назад, попытаться уловить, какова динамика восприятия Чехова в продолжение почти семи десятилетий. Оказывается, отношение к Чехову не столь единодушно, «бесконфликтно» и неизменно. Нередко творчество его становилось объектом дискуссий. В одни периоды внимание к Чехову было обострено, в другие — ослаблено. И всякий раз на новом историческом витке возникал вопрос: современен ли Чехов? Соблазнительно проследить (воспользовавшись советом самого Чехова изучать литературу «не по одним плюсам, но и минусам»⁵), как отвечали на поставленный вопрос в разное время.

Далеко позади остались несправедливые упреки Чехова в «безыдейности», «сумеречности» и т. д. Но давно ли перестали обвинять его в «камерности», давно ли отделили авторский голос от голосов героев, признали значение его публицистики? Почти до наших дней не принято было говорить о философичности Чехова...

О пестроте мнений в первые послереволюционные десятилетия (от пристального внимания к нему писателей старшего поколения — М. Горького, К. Тренева и др., — открывавших новаторство Чехова, горячих его

¹ Федин К. Чехов — Собр. соч.: В 9-ти т. М., 1962, т. 9, с. 36—37.

² Федин К. В пути. — Лит. газ., 1963, 12 дек.

³ Паустовский К. Золотая роза — Собр. соч.: В 6-ти т. М., 1957, т. 2, с. 654.

⁴ Катаев В. Чехов. — Собр. соч.: В 9-ти т. М., 1971, т. 8, с. 395.

⁵ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти т. Письма: В 12-ти т. М., 1976, т. 3, с. 99 (Письмо А. С. Суворову от 23 декабря 1888 г.). Далее ссылки на это издание даются в тексте.

защитников, до нигилистического отрицания его значения рядом писателей 1920—1930-х годов) нам приходилось уже писать в книге «Чехов и советская литература» (М.; Л., 1966). А. Афиногенов подытожил в одной из своих речей обсуждение на том этапе проблемы «Чехов и наша современность». Он сказал, что нет необходимости вести борьбу за него с пережитками пролеткультовских и лефовских тенденций. Чехов прекрасно реабилитировал себя сам своим богатым литературным наследством, необходимым советской культуре; он завоевал внимание не только известных новеллистов (Бабеля, Зощенко, Ильфа и Петрова), но и массы читателей, начинающих писателей. «На этой ступени нашего нового литературного развития... Чехов входит к нам как наш учитель, мастер и друг».⁶

Однако суждение это не разделялось всеми писателями. Напротив, у некоторых сложилось мнение о «несовременности» Чехова, нерациональности следования ему в период социалистических преобразований в стране. Так, например, Всеволод Вишневский в темпераментной статье «Упорно к новому искусству» сетовал на тех писателей, которые находятся «в страшном плену у инерции... пишут добропорядочные семейные романы, создают драмы, которые по языку, по приемам, по запаху, да и калибру идейности целиком являются подражанием Чехову... И это в то время, когда социальные сдвиги грандиознее, чем геологические и тектонические сдвиги земли».⁷

Атмосфера дискусионности вокруг Чехова дала основание поэту и критику Ал. Макарову сделать вывод: «...отсутствие договоренности может восприниматься как свидетельство того, что из всех писателей прошлого Чехов самый живой».⁸ Чехов вызывал не только споры между писателями, но и нередко спор того или иного писателя с самим собой по мере движения времени, развития собственного творчества, повторного, более углубленного чтения произведений Чехова (примеры тому Л. Сейфуллина, Всеволод Иванов, Александр Фадеев и др.). Это можно рассматривать как одно из свидетельств многозначности творчества Чехова.⁹

Новая волна сомнений в «современности» Чехова поднялась в годы Отечественной войны, когда наши соотечественники испытывались на физическую, моральную выносливость и отличались полнотой отдачи творческих сил, вниманием к национальной истории. Особое место в сознании людей занял в это время Лев Толстой. Фронтвики (К. Симонов, А. Бек, Г. Бакланов и др.),¹⁰ а также пережившие «страшные и высокие годы ленинградской блокады» (Ольга Берггольц)¹¹ говорили как о самом дорогом для них в эти дни и особо высоком идейно-эстетическом образце о «Войне и мире» Л. Толстого.

Чехов же, как полагали некоторые советские писатели, был столь далек от современных проблем, что не мог привлечь внимание читателя. В дневнике Вишневского сделана такая запись 27 января 1944 года: «Я говорил (на собрании писателей, — М. С.) о том, что душевная орга-

⁶ Афиногенов А. Стенограмма речи 8 февр. 1935 г. — ЦГАЛИ, ф. 631, оп. 2, ед. хран. 66, л. 5, 9—12, 14—15.

⁷ Вишневский Вс. Статьи, дневники, письма о литературе и искусстве. М., 1961, с. 73.

⁸ Макаров А. Вспоминая Чехова. — Знамя, 1960, № 1, с. 194.

⁹ Некоторые стороны современного восприятия Чехова, отразившиеся в дискуссиях (например, об удачах и неудачах театральных постановок, экранизаций его произведений или опыта воссоздания образа Чехова в рассказах, пьесах В. Конопного «Две осени», Л. Малюгина «Насмешливое мое счастье», «Сюжет для небольшого рассказа» и др.), не будут здесь объектом нашего рассмотрения.

¹⁰ См.: Литература великого подвига. М., 1970, с. 20—21; Лазарев Л. Это наша судьба. М., 1973, с. 254.

¹¹ Берггольц Ольга. Дневные звезды. Л., 1959, с. 75.

низация современных людей совершеннее, многообразнее и сильнее организации наших отцов и матерей — читателей Чехова. Я привел примеры из обороны Ленинграда. У нас хватало сил выдержать испытания страшнее тех, о которых писали Гаршин, Чехов и др... Меня энергично поддержала Ольга Форш: „Вишневский прав“.¹²

Испытал колебания в отношении к Чехову Александр Фадеев; он сомневался, современен ли Чехов в дни Отечественной войны. В двадцатые годы, в пору создания «Разгрома», Фадеев, по его словам, «пришел к классике, к Чехову».¹³ Это сказалося и в том, что в пределах одного драматического эпизода он воссоздал важнейшие события времени, и в том, что каждого участника дал в перекрестном восприятии разных лиц (так, объемным становился каждый образ, неодноликой представляла народная масса и интеллигенция). После выхода «Разгрома» критики не раз упрекали автора в пристрастии к Чехову, проицировали над тем, что он «воспользовался самоучителем великого классика», заявляли, что психологическим анализом Чехова, его «словесными формами и синтаксическими построениями невозможно описать партизанское движение».¹⁴

Прошло почти 20 лет, и в дни Отечественной войны, отдавая должное Чехову, «одному из самых чудесных писателей земли», Фадеев с большим чувством огорчения назвал «поражением художника» то, что у него нет героических, сильных характеров, «выдающихся мужиков», думающих, ищущих рабочих, ярких деятелей интеллигентов, типа Менделеева, Ковалевского, Мечникова, Тимирязева. Персонажей Чехова, писал Фадеев, «трудно любить».¹⁵

Сейчас для нас очевидно, что в данном случае Фадеев, глубоко переживая героико-драматические события времени, недооценил или, вернее, не принял во внимание ряда фактов творческой жизни Чехова и некоторых черт его личности. Чехова привлекали сильные характеры: подвижники, жившие во имя науки, счастья будущих поколений, великие путешественники, открыватели новых земель — Пржевальский, Невельской, Бошняк и др. Но еще более волновало его, что остаются в тени рядовые, незаметные труженики, безымянные герои: капитаны дальнего плавания, шкиперы («Остров Сахалин»), крестьяне-переселенцы (очерки «Из Сибири»), врачи (Дымов в «Попрыгунье») и др. Чехов — гуманист, человек с большим чувством ответственности и долга — не мог оставаться в стороне от бедствий, страданий своих соотечественников. Достаточно вспомнить его поездку на каторжный остров Сахалин, помощь голодающим Поволжья, организацию в Серпуховском уезде противохолерных пунктов, создание санаториев в Ялте.

Позднее Фадеев и сам корректировал свое восприятие Чехова. В 1953—1956 годах он будет рекомендовать Чехова молодым писателям не только как стилиста, но и как человека, художника, глубоко мыслящего и чувствующего. «Чехов изображал жизнь обыкновенных людей, — писал он, — чтобы поднять их на высоту подлинно человеческой большой жизни. В произведениях Чехова всегда присутствует он сам, человек с великим сердцем. И не стоит связывать с чеховской традицией книги, авторы которых не поднимаются над буднями».¹⁶

Писатели, сомневавшиеся в годы Отечественной войны в созвучии Чехова современности, вскоре убедились, что им противостоит читательское отношение к Чехову. Сохранившиеся материалы свидетельствуют

¹² Вишневский В. С. Указ. соч., с. 467.

¹³ Фадеев А. Столбовая дорога пролетарской литературы. — Октябрь, 1928, № 11, с. 190.

¹⁴ Брик О. М. «Разгром» Фадеева. — Новый Лиф, 1928, № 4, с. 3; Тренин В. Интеллигентные партизаны. — В кн.: Литература факта. М., 1929, с. 96.

¹⁵ Фадеев А. О Чехове. — Собр. соч.: В 5-ти т. М., 1961, т. 5, с. 238, 240, 241.

¹⁶ Фадеев А. Заметки о литературе. — Там же, с. 47.

о том, что и на фронте и в тылу людям вовсе не были чужды испытания и переживания чеховских героев. А сам Чехов (подобно Пушкину, Лермонтову, Толстому) был постоянным духовным спутником народа в эту эпоху.¹⁷

А. С. Серафимович в марте 1943 года приводил результаты обследования: «Что читают и что хотят читать бойцы». Оказалось, что они «предпочитают классиков, в том числе Чехова».¹⁸ В «Блокадной книге» А. Адамовича и Д. Гранина один из мужественных патриотов, Г. А. Князев, спасший государственные художественные ценности и сохранивший в себе самом человека, записал в дневнике: «Передо мной три портрета: Лев Толстой, Тургенев, Чехов... Мои учителя любви к человеку, к человечеству, великие гуманисты. Останусь верен своим учителям».¹⁹

Писатель-офицер Дмитрий Холендро и его бойцы едва ли не первые вошли в освобожденную ими Ялту и помогли сестре Чехова восстановить Дом-музей его имени. 20 апреля 1944 года Мария Павловна писала О. Л. Квиципер-Чеховой: «Русские войны здесь... Очень тяжело мне было жить эти последние три года... После бомбежки Дом-музей ремонтируется уже. Я так рада, что смогу хоть немножко отвлечь наших бойцов и дать отдохнуть и забыть ужасы фронта, слушая наши рассказы и воспоминания о Чехове».²⁰ В свою очередь, она выслушивала рассказы бойцов о том, как они на фронте при свете коптилки читали Чехова.²¹ Перед уходом из Ялты войны, которым предстоял боевой путь на запад, оставили в книге посетителей чеховского дома такую запись: «Дорогая Мария Павловна! Бойцы и офицеры воинской части горячо благодарят Вас за то, что Вы в тяжелые дни немецкой оккупации сумели сохранить этот родной и близкий каждому русскому человеку домик замечательного писателя Антона Павловича Чехова. Сейчас мы идем в бой. Во имя любви к жизни, во имя любви к человеку, во имя всего того, чем жил и что любил наш Чехов...»²²

Послевоенное время открыло советским писателям новые грани жизни, новые темы и принципы изображения, а вместе с ними и новое прочтение классиков. Чехов все чаще становится «участником» в решении жизненно важных социально-исторических, нравственных проблем, и все чаще возникает его имя в современных дискуссиях по литературным вопросам.

Толчком к пересмотру, к переоценке ценностей стало пережитое и осознанное во время Отечественной войны. Обострились любовь к родной природе, к близким людям, ощущение радости бытия и мирного повседневного быта, интерес к историческому прошлому своего народа, к путям развития его искусства и чувство ответственности за будущее. Общеизвестно, какой популярностью пользовались на фронтах и в тылу лирические стихотворения К. Симонова, А. Суркова, С. Щипачева и др. В эту пору писатели, создавая в публицистике, драматургии, прозе, поэзии обобщенный образ и индивидуальные портреты русских людей (А. Толстой «Русский характер», К. Симонов «Русские люди», В. Каверин «Русский мальчик»), подчеркивали не только глубокий патриотизм, стойкость духа русского человека, но и высокое осознание интернационального братства, чувство личной дружбы, душевную доброту, человечность, жизнелюбие (стихи и поэмы А. Твардовского, О. Берггольц, Ю. Друниной,

¹⁷ См.: Советские писатели на фронтах Великой Отечественной войны. — Лит. наследство, 1966, т. 78, с. 422.

¹⁸ Серафимович А. С. Неопубликованные произведения и материалы. М., 1958, с. 525.

¹⁹ Адамович А., Гранин Д. Блокадная книга. Л., 1984, с. 383.

²⁰ Хозяйка чеховского дома. Симферополь, 1969, с. 199.

²¹ Брагин С. Г. Из записной книжки. — Там же, с. 77.

²² Архив Дома-музея А. П. Чехова в Ялте.

Н. Тихонова, В. Инбер и др.; повести и рассказы — «Спутники» В. Пановой, «Старый врач» С. Сергеева-Ценского и др.).

Удивительно ли, что именно в эти годы общей беды, единства народа многие читатели и писатели подвергли критике некоторые установившиеся было мнения о классиках, начали пересмотр отношения и к Чехову, не мирились с такими ярлыками, как «Чехов-бытовик».

Б. Лавренев, задумавший летом 1944 года пьесу «За тех, кто в море», заметил с удовлетворением, что тема перерастает границы флотского быта и что в пьесе отражаются общие черты жизни времени, поднимается волнующая современная нравственная проблема — ответственность каждого человека за общее дело. И все это Лавренев связывал со своими раздумьями о Чехове-художнике: «В дни, когда я работал над пьесой, я бредил Чеховым. Я десятки раз перечитывал „Дядю Ваню“, „Вишневый сад“, „Три сестры“. Я неотступно старался понять, в чем тайна необыкновенного обаяния чеховской драматургии, пережившей свою эпоху, живущей и в наше время жизнью полной силы, чистоты и свежести, пленяющей советского зрителя...» Он увидел разгадку этой тайны не только в жизненной правде конфликтов, ситуаций, характеров, в простоте, в сердечной теплоте автора, но и в том, что Чехов открыл в быте большое общественное содержание, открыл в будничном поэзию.²³

Стремление понять природу чеховских «мелочей жизни», будничных ситуаций замечаем в статьях и речах А. Толстого (1943), Л. Леонова (1944), в работах некоторых историков литературы (Б. Эйхенбаума, В. Жданова).²⁴ За такими «мелочами» увидели они социально-исторические пласты действительности, поиски Чеховым путей обновления жизни и литературы, раздумья о будущем.

Наиболее значительна и выразительна речь Леонова, произнесенная на торжественном заседании по поводу сорокалетия со дня смерти Чехова и явившаяся своего рода ответом «скептикам». До окончания войны оставался почти год, и имя Чехова прозвучало в этот день как имя знаменосца мира, великого патриота России, чьи «больные вопросы Чехов решал не в тесной прокуренной каморке, а под спокойным синим куполом родной природы». «... Нам виднее из... нашего времени, — сказал Леонов, — что все творчество Чехова было пространством обвинительным заключением о строе прежней жизни... в просторном зеркале его, чеховского, творчества... отражались печенег и жабы, рожи пришибевых... каплуны, задыхающиеся в собственном жиру, и просто футляры от чело-веков». Сам автор — «огромной и скрытой страстности человек... владевший неугаваемой верой в великанскую судьбу России. Он бесконечно любил свою родину, хотя не очень часто распространялся об этом. Истинная любовь скупа на признанья. Матросов и Гастелло также вряд ли много рассуждали на эту тему... Писатель Чехов был крепко болен Рос-спей, а такие имеют право на грустное, а порой и сердитое слово».²⁵

«Сорок лет пет Чехова между нами, — заканчивал свою речь Леонов, — а чеховское имя все выше поднимается к звездам. И даже грохот этой страшной... войны не может заглушить ровного, явственно слышимого всеми сегодня, милого чеховского голоса. Верный сын и спутник России, Чехов идет и нынче в погу с нею. Он свой везде, желанный всюду: он... перед атакой беседует в землянке с офицером и бойцом... Народ отразился в Чехове, и Чехов отразился в духовном облике своего

²³ Лавренев Борис. О пьесе «За тех, кто в море». — Собр. соч.: В 6-ти т. М., 1984, т. 6, с. 343, 345, 512.

²⁴ См.: Толстой А. Возмездия! — В кн.: О литературе и искусстве. М., 1980, с. 381; Леонов Л. Речь о Чехове. — Собр. соч.: В 5-ти т. М., 1954, т. 5, с. 315—321; Эйхенбаум Б. О Чехове. — Звезда, 1944, № 5, с. 76; Жданов В., Никитин Н. Великая литература народа. — Красная новь, 1942, № 8, с. 95.

²⁵ Леонов Л. Речь о Чехове, с. 315—321.

народа... Счастлива литература, имеющая таких предков. И тем больше ответственность и обязанность ложатся на нас, нынешних литераторов, наследников чеховской и горьковской славы». ²⁶ Речь эту Л. Леонов посвятил одному из своих учителей и высказал в ней собственное представление о великой личности. То было своего рода знамение времени. Опыт Отечественной войны обострил у переживших ее и у следующих поколений внимание к личности писателя.

К. Тренев, прошедший еще до революции «школу» Чехова, пронес через всю жизнь, подобно К. Паустовскому и другим, сознание творческой близости к Чехову и любовь к нему как к человеку. Они искали случая подышать «воздухом» Чехова в Таганроге, Мелихове, Ялте, «выправляли» с помощью его художественных достижений свою писательскую биографию. Под впечатлением чеховской поэтики, его точности, простоты, сдержанности освобождались от романтической приподнятости, от «красот» стиля. В дни войны К. Тренев констатировал, что и современные писатели и классики подвергаются серьезному экзамену на «человеческий талант», без которого нет и не может быть писателя. ²⁷ А Александр Твардовский решительно утверждал: «Личность автора в ее главных чертах обязательно сказывается в его творениях, и читатель обязательно это чувствует». ²⁸

В последние десятилетия углубляется представление о личности Чехова. И в этом случае не обходится без разногласий. Дискуссионной оказалась сама необходимость изучения личности писателя. Укажу здесь на две крайние точки зрения — Вениамина Каверина и Виктора Конецкого.

Выступление Каверина явилось своего рода реакцией на увлечение биографизмом. «Преувеличенный интерес к личности писателя — не лучшее достижение XX века, — писал он. — Человечество ничего не потеряло, так и не выяснив, кто написал „Короля Лира“ — лорд Бэкон или некий легендарный актер, и потеряло бы бесконечно много, если бы трагедия не дошла до нас». ²⁹

Мысль Каверина парадоксальна, но она выражает тревогу за писателей, желание защитить их от некоторых ретивых биографов. К сожалению, нередко и до сих пор вдумчивое исследование личности художника подменяется весьма неделикатным «обсуждением» его частной жизни, например отношений Чехова с Ликой Мизиновой, с Ольгой Леонардовной Книппер.

Противоположную Каверину позицию занял Конецкий. «Для меня, — писал он, — идеальные люди — Пушкин и Чехов. Они сами, а не их герои. Вслед за Цветаевой хочу сказать, что творчеству предпочитаю творца!». ³⁰ В этой излишне категоричной и прямолинейной формулировке просвечивает, однако, озабоченность тем, что личность художника порою вовсе предается забвению.

Для создания образа писателя биографические факты важны, но сущность его личности определяется все же соотношением их с творчеством, с той идейно-нравственной позицией, какую занимает он в жизни и в литературе. Естественно желание читателей видеть в художнике образец для себя, единство его книг и личного гражданского поведения, единство требований, предъявляемых им к людям и к себе самому.

Даниил Гранин весьма выразительно писал недавно о том, что в нашем сознании «существует образ русского писателя... который служит критерием и эталонной мерой для нашей литературной жизни. Я не могу, например, представить себе... чтобы Антон Павлович Чехов или Влади-

²⁶ Там же.

²⁷ См.: Тренев Константин. Пьесы; Статьи, речи. М., 1980, с. 651—653.

²⁸ Твардовский А. Проза; Статьи; Письма. М., 1974, с. 682.

²⁹ Каверин В. Сны наяву. — Собр. соч.: В 8-ми т. М., т. 8, 1980, с. 348.

³⁰ Конецкий Виктор: Поле надежды. — Лит. газ., 1984, 24 окт.

мир Галактионович Короленко стали хлопотать о положительной рецензии на свою книгу, добивались себе каких-то премий. Наши классики своим поведением, своим отношением к достоинству и чести писательской создали этот образ русского писателя, утвердили неписанный высокий и строгий нравственный кодекс... благородные их поступки, нравственный максимализм... вот благодаря чему возник особый ореол у этого звания — русский писатель».³¹

Единство личности и творчества у Чехова чувствуют писатели самых разных возрастов и личного опыта, разных масштабов дарования, все, кто в своих статьях, речах, воспоминаниях выражает любовь к Чехову, называет его своим учителем, другом, «близким, родным человеком» (К. Чуковский), «неразлучным спутником» (М. Рыльский), знатком человеческой души, кто счастлив от соприкосновения с «честным, глубоко гуманным творчеством» и «прекрасной личностью» Чехова (К. Федин), кто высоко ценит его душевное благородство, такт в общении с людьми, смелость «быть самим собой» (В. Розов), бескомпромиссное отношение к праздности, фальши, несправедливости, требовательную и разумную любовь к людям, его самоотверженный труд-творчество, сознание огромного воспитательного значения русской литературы и ответственное самовоспитание, направленное на общее благо, на счастье людей.³²

«Чего стоит один его „Сахалин“!» — восклицал И. Соколов-Микитов,³³ а В. Каверин горячо приветствовал новое прочтение этой книги Чехова, этой страницы его биографии в появившихся накануне 1960-х годов книгах И. Эренбурга, К. Чуковского, открывавших «другого Чехова, необычайно деятельного, волевого...».³⁴

Вера Инбер, Вера Панова, Юрий Трифонов в разные годы вспоминали о том, что впитали в себя с детства любовь к Чехову — человеку и художнику. Книги его прочно вошли с юношеских лет в круг их чтения, явились импульсами к собственному творчеству.³⁵ Галина Николаева, как и Вера Инбер, не только перечитывала, но нередко переписывала рассказы Чехова, испытывая при этом «глубокое недовольство» своими сочинениями: в этом свете яснее видны были ошибки, просчеты, возникало действенное желание глубже изучать жизнь, людей, формировать свою писательскую позицию, свою индивидуальную манеру письма.³⁶

«— Кого из классиков вы перечитываете чаще всего? — спросили Григория Бакланова.

— Толстого и Чехова.

— Почему?

— Для души. Когда я их читаю, мне хочется писать... это дает внутренний толчок: требуешь от себя больше».³⁷

Многих писателей привлекало и привлекает к личности и творчеству Чехова принципиальное неприятие догматизма, назидательности.³⁸ «Че-

³¹ Гранин Д. Это было при нас. — Вопросы литературы, 1984, № 9, с. 135—136.

³² См.: За что мы любим Чехова: Анкета журнала «Москва». — Москва, 1960, № 1, с. 164—170; Макаров А. Вспоминая Чехова, с. 180, 189; Гладков Ф. Письмо к М. П. Чеховой, 20 февр. 1935 г. — В кн.: Хозяйка чеховского дома, с. 168; Федин К. Судьба романа. — Лит. газ., 1963, 6 авг.; Розов В. Быть тем, что ты есть. — Там же, 1960, 28 янв.

³³ За что мы любим Чехова, с. 169.

³⁴ Каверин В. Читая Хемингуэя. — Собр. соч.: В 8-ми т., т. 8, с. 211—212.

³⁵ См.: Инбер В. Собр. соч.: В 4-х т. М., 1966, т. 4, с. 113, 116, 293, 502; Панова В. Заметки литератора. Л., 1972, с. 32, 38, 52.

³⁶ См.: Главное направление: Беседы с Галиной Николаевой. — Вопросы литературы, 1961, № 10, с. 146.

³⁷ Бакланов Григорий. Теперь, когда прошло столько лет. — Там же, 1983, № 1, с. 191. О мудрости ответов Чехова на нравственные вопросы в «Попрыгунье», «В овраге» читаем в книге Г. Бакланова «Загадки простоты» (М., 1984, с. 5).

³⁸ См.: Залыгин С. Мой поэт. — В кн.: Залыгин С. Литературные заботы. М., 1982, с. 379.

хов не обладает качествами ни апостола, ни пророка, — писал Ю. Бондарев, — ему чужда роль павязчивого воспитателя, между тем он покоряет „сознание читателей навсегда“ тем, что говорит с ними как равный».³⁹

Лучшими воспитателями явились творчество и личность Чехова — «самого совестливого в мировой литературе художника», по определению Ильи Эренбурга. В его глазах «совесть была высшим арбитром», и этим объясняется «неослабевающая любовь к нему читателей».⁴⁰ Перечитывая Чехова, В. Тендряков, по его словам, «оглядывался на себя, проверял свою совесть — правильно ли поступил, не солгал ли в чем-нибудь перед людьми, перед самим собой, не покривил ли душой ради личного благополучия. Каждый рассказ Чехова — своего рода предупреждение... будь порядочным».⁴¹

Это эмоциональное высказывание Тендрякова проецируется на его произведения, в которых та же проблема совести занимает большое место. Тут же замечу, однако, что автор, как и некоторые другие советские писатели, ставившие серьезные темы, волновавшие в свое время и Чехова, не избежал досадного несоответствия общей идейно-художественной структуры и отдельных компонентов ее. Приведу один пример. В известной повести Тендрякова «Суд» главное событие (непреднамеренное убийство человека на охоте) происходит «за сценой», подобно самоубийству Лесницкого в чеховском рассказе «По делам службы». В том и в другом произведении авторы воспроизводят случай, нарушающий привычное течение жизни и душевный покой действующих лиц. Реакция на происшедшее обнажает столкновение разных характеров: людей эгоцентричных, самоуверенных и совестливых, способных хотя бы в критический момент осудить себя. Через решение нравственных, психологических вопросов писатели выходят к общественным проблемам — неблагополучия жизни или каких-то ее сторон.

Но если в рассказе «По делам службы» внимание Чехова сосредоточено не только на Лыжине, для которого драматический эпизод является толчком к серьезным размышлениям над жизнью, но и на Лесницком, обстоятельствах его жизни и кончины, на душевном его состоянии, то человек, который оказался жертвой в повести Тендрякова, не вызвал у автора должного внимания. И это огорчительно, тем более что писатель скрупулезно разбирается в пережитом другими персонажами.

Процесс творческого освоения советскими писателями опыта Чехова неоднозначен. И формы выражения отношения к нему в произведениях того или иного писателя неоднородны. В одних случаях автор «поручает» своим персонажам читать, цитировать Чехова, «примерять» на себя его героев (например, Саша в «Семейном счастье» Ф. Вигдоровой приравнивает себя к «Душечке»)⁴² Это является показателем жизненности чеховских характеров, ситуаций и свидетельством широкой популярности писателя.

В других случаях писатель в собственной речи упоминает имя Чехова или называет его произведения с целью вызвать ассоциацию с ними, с общей концепцией каждого из них, с отдельными компонентами художественного целого и тем самым решает свои творческие задачи. Таковы функции в романах Ю. Германа «Один год» (1960), «Дорогой мой человек» (1961), упоминаний рассказа «Ионыч», повести «Дуэль» и цитирования слов Коростелева из «Попрыгуньи».⁴³

³⁹ Бондарев Ю. Толстой и Чехов. — В кн.: Чехов и Лев Толстой. М., 1980, с. 318.

⁴⁰ Эренбург И. Перечитывая Чехова. М., 1960, с. 24, 31, 53.

⁴¹ За что мы любим Чехова, с. 169.

⁴² Вигдорова. Семейное счастье. — Москва, 1961, № 3, с. 28.

⁴³ Герман Ю. 1) Дорогой мой человек. — Собр. соч.: В 6-ти т. М., 1977, т. 5, с. 61, 79, 84, 280—282, 491; 2) Один год. Л., 1969, с. 289.

Как замечали сами писатели, процесс освоения Чехова не был свободен от «издержек», сопровождался порой поверхностным подражанием. Создавались «варианты» чеховских сюжетов, мотивов, делались своего рода «слепки» чеховских героев, поставленных в современные обстоятельства. От подобных подражаний настойчиво стремились многие писатели оберечь и Чехова и литературную молодежь. Ефим Зозуля писал: «В некоторых случаях это даже не подражание, а скальпирование. Заимствуют все, что можно и чего нельзя. Самую тональность чужой фразы, ее дыхание, ее непосредственное чувство».⁴⁴

Евгений Петров блестяще доказал, что изображение будней жизни, ограниченных характеров, воспроизведение чеховских интонаций, конструкций фраз еще не дают права автору считаться наследником Чехова.⁴⁵

Э. Казакевич считал подражание Чехову иногда опасным: «Писать „под Чехова“ легко, так как Чехов как будто бы весь в обыкновенном, весь в обыденном. Если не заметить за этим обыкновенным, за этим обыденным великой поэзии человеческой жизни и великого обаяния человеческой личности, — то можно впасть в ничтожество. Это и бывает иногда с нашими новеллистами, работающими „под Чехова“».⁴⁶

В самом деле, почти механическое перенесение ситуации «Дамы с собачкой» замечаем в рассказах Бориса Зубавина «Случай» (1956) и Е. Горбова «Драгоценные скрипки» (1958). В том и другом рассказе случайная встреча героев, хотя и сопровождается знакомыми чеховскими деталями и чеховской повествовательной интонацией, упрощается и, главное, утрачивается мысль Чехова о драматизме подлинной любви в его время, о возвышающем и облагораживающем человека чувстве любви.

Справедливость требует сказать, что в молодости не избежали подражания Чехову и некоторые талантливые писатели, ныне признанные вполне самостоятельными. Думаю, например, что критик В. Панков не без основания упрекал в подражательности Ю. Казакова — автора «На полустанке» — и, быть может, оказал ему тем немалую услугу. К рассказу «На полустанке» (1954) зримо тянулись нити от сюжета чеховского «Егеря». Здесь при ином социально-историческом антураже, та же психологическая ситуация — последняя встреча. И также большая сила женской любви, привязанности направлена на человека эгоистичного, душевно грубого. Герой, уезжая навсегда из колхоза, безжалостно оставляя любящую его женщину, бросает, стоя на подножке вагона, оскорбительные для нее слова — свое единоличное безапелляционное решение: «Слышь... Не приеду я больше! Слышь...».⁴⁷

Дело было, впрочем, не только в близости центрального эпизода и характера героев к чеховскому «Егерю», а в том, что у современного писателя не ощущался дух времени и места, или, говоря словами Чехова (о неудовлетворявших его рассказах), «за спинами героев не чувствовалась ни русская природа, ни русское искусство...» (Письма, т. 8, с. 171). Дело еще и в том, что это был тогда не единственный у Казакова «чеховский» (условно говоря) рассказ. Вспомним его «Ночь» (1955), «В тумане» (1959), в которых дважды повторяется одна из ситуаций «Степи» Чехова (посторонний человек подходит к людям, сидящим у костра, он испытывает «чувство счастья и радости» от общения с природой, с людьми), или рассказ «Дом под кручей» (1955), являющийся своего рода современным вариантом чеховского рассказа «Случай из практики». В рас-

⁴⁴ Зозуля Е. Д. О новелле. — ЦГАЛИ, ф. 216, оп. 1, ед. хр. 115, л. 27, 45.

⁴⁵ См.: Петров Евгений. Серые этюды. — Лит. газ., 1939, 15 июля.

⁴⁶ За что мы любим Чехова, с. 165.

⁴⁷ Казаков Юрий. На полустанке. — В кн.: Казаков Ю. Голубое и зеленое: Рассказы и очерк. М., 1963, с. 20.

сказе «Тедди» неторопливое повествование о судьбе медведя напоминает «Каштанку» Чехова. Тедди тоже попадает в цирк, а затем возвращается в свою «среду». Близки отдельные компоненты: в авторское повествование включаются видение, эмоции, особенности чувственного восприятия Тедди: «Остановился, долго нюхал... и понял, что были люди на лошади, постояли здесь, покурили и уехали».⁴⁸

Сергей Никитин в рассказах «Старики», «Тряпки» повторяет «Скрипку Ротшильда» и «Скучную историю», а в «Белом парусе» схематично воспроизводит сюжет «Невесты», пытаясь «осовременить» его: по совету газетчика Димы (параллель к чеховскому Саше) невеста порывает со своим женихом и уезжает в деревню агрономом.

Перенесение чеховских сюжетов в рассказы современных писателей сделалось столь частым явлением, что стало объектом внимания фельетонистов, пародистов. Таковы «Фельетончик», «Внучка знаменитости». В первом из них повторена ситуация рассказа Чехова «Водевиль», в котором чиновники — слушатели водевиля, сочиненного их коллегой, претендующим на роль писателя-обличителя, своими советами превращают сочинение в нечто беззубое. Подобие этой операции выполняет у пародиста редактор газеты с предложенным ему фельетоном. Во втором рассказе героиня — внучка «знаменитости», бездарной писательницы Мурашкиной в чеховском рассказе «Драма», доведшей до исступления слушателя своей «продлинновенной» драмы. Внучка ее пользуется теперь новым средством общения — телефоном, надоедает писателю звонками, вынуждает его сочинять за себя. Он же, малодушный, слабый человек, лишь тайне мечтает «грохнуть ее канделябром по голове» и сетует: «Но я не классик и канделябров в моей комнате нет».⁴⁹

Как ни велико было число подражателей Чехова, но в процессе освоения его наследства они занимали периферийное место. Продолжателями чеховских традиций явились те, кто, самостоятельно познавая современную жизнь, ее закономерности, глубоко изучая людей, смело ставят большие социально-исторические, общечеловеческие, нравственные, психологические проблемы, ищут своих решений, своих средств изображения. Читатель узнает их обычно не по декларативным авторским сентенциям или прямым оценкам, а по всей идейно-художественной концепции произведения. В этом случае даже сходство с чеховскими ситуациями, мотивами, деталями воспринимается как близость (отнюдь не тождество) личностей, мировидения двух художников.

Таков рассказ Г. Троепольского «Никишка Болтушка», в котором чеховский «сверхштатный блюститель» дан в новой действительности и осужден окружающими, а не только автором. В рассказе Эммануила Казакевича «При свете дня» героиня, Ольга Нечаева, вызывает у читателя ассоциацию с чеховской «попрыгуньей», Ольгой Дымовой. Она тоже не сумела распознать в скромном человеке, своем муже, человека значительного, героя. Заглавие-характеристика («Попрыгунья»), острое осуждающее слово в финале («прозевала»), весь ход жизни Ольги Ивановны (жадные поиски знаменитостей) и отражение ее уродливого нравственного мира — все это не оставляет сомнений в негативном отношении Чехова к своей героине, хотя полностью он не отказывает ей ни в одаренности (впрочем, дилетантской), ни в возможности первых проблесков самоосуждения.

В рассказе Э. Казакевича ясно просвечивает иное время и главное его событие — Отечественная война; с нею связаны личные коллизии, высокие нравственные требования, испытание людей на мужество, верность, чуткость, самоотверженность. Повествование ведется, как и у Че-

⁴⁸ Казаков Юрий. Тедди. — В кн.: Казаков Ю. Двое в декабре. М., 1966, с. 214.

⁴⁹ Нева, 1961, № 10, с. 212—214.

хова, от автора, но в аспекте героя — участника войны, солдата Андрея Слепцова, прошедшего вместе с мужем Ольги Петровны Нечаевой годы народных бедствий и сохранившего святую память о нем, его драматической судьбе и уважение, любовь как к человеку достойному, выдержавшему тяжелейшие испытания. Непримируемость бессловесного осуждения Слепцовым эгоцентризма, эмоционально-правственной ограниченности Ольги воспринимается в этом свете как народный справедливый приговор. Все это дает право говорить об оригинальности рассказа, творческой преемственности и независимости от Чехова.

Еще современный Чехову критик К. К. Арсеньев заметил, что ценность литературного произведения не измеряется его объемом, что «со времени Пушкина было положено не считать строчки, а взвешивать их».⁵⁰ Рассказы Чехова, «спрессованные, — по словам Ю. Трифонова, — гигантской силой чеховского искусства в романы», В. Каверин, В. Катаев, Ю. Бондарев, В. Панова называют «маленькими романами».⁵¹ В самом деле, они вмещают в себя большое романное содержание и тем самым обновляют и уточняют представление о малом жанре. В свою очередь, в романах нередко учитываются достижения Чехова — автора рассказов и повестей. Приведу хотя бы один пример. К Чехову восходит исходная ситуация романа Даниила Гранина «Картина» (1979). Главный герой Лосев, председатель горисполкома небольшого городка (Лыкова), случайно заходит в Москве на выставку и, не будучи ни знатоком, ни любителем живописи, без особого интереса рассматривает картины. Внимание его привлекает лишь один пейзаж («У реки»), в котором узнает он дорогой ему еще с детства красивый уголок родного города. Картина возвращает Лосева «в давние летние утра его мальчишеской жизни»; ему кажется «чудом, что художник поймал и заключил навечно в эту белую рамку его, Лосева, воспоминание со всеми красками и запахами».⁵²

Вольно или невольно Гранин вызывает ассоциацию с эпизодом повести Чехова «Три года» — Лаптевы на московской выставке в училище живописи. Юлия, равнодушно ходившая по залам, останавливается перед небольшим пейзажем. «На переднем плане речка, через нее бревенчатый мостик, на том берегу тропинка, исчезающая в темной траве, поле, потом справа кусочек леса, около него костер: должно быть, ночное стерегут. А вдали догорает вечерняя заря. Юлия вообразила, как она сама идет по мостику, потом тропинкой, все дальше и дальше, а кругом тихо, кричат сонные дергачи, вдали мигает огонь. И почему-то вдруг ей стало казаться, что эти самые облачка, которые потянулись по красной части неба, и лес, и поле она видела уже давно и много раз, она почувствовала себя одинокой, и захотелось ей идти, идти и идти по тропинке; и там, где была вечерняя заря, покоилось отражение чего-то неземного, вечного» (Соч., т. 9, с. 65—66).

Не трудно угадать мысль Чехова: подлинное произведение искусства, пережитое самим художником, заражает человека, вызывает у него личное отношение к изображенному, духовно обогащает, заставляет по-новому отнестись к художественным ценностям.

Мысль современного автора, быть может получившего толчок от Чехова, развивается в соответствии с сегодняшними проблемами, волнующими не только его, но и других писателей, озабоченных сохранением природы и искусства. Вспомним слова Василия Шукшина: «Господин двадцатый век требует больших знаний». В них осознано позитивное зна-

⁵⁰ Арсеньев К. К. Критические этюды по литературе. СПб., 1888, с. 232.

⁵¹ Трифонов Ю. Возвращение к «prosus». — Избр. произв.: В 2-х т. М., 1978, т. 2, с. 554; Каверин В. Читая Хемингуэя, с. 212; Катаев В. Чехов, с. 400; Бондарев Ю. Романы Чехова. — Собр. соч.: В 4-х т. М., 1973, т. 2, с. 457—458; Панова В. Указ. соч., с. 71.

⁵² Гранин Даниила. Картина. М., 1981, с. 15.

чение развития науки и техники. Но здесь же высказана тревога, «как бы нам за машинами, за большими скоростями про душу не забыть, чаще бы привлекать для решения вопросов... совесть, силу сердца своего... совесть, совесть и совесть».⁵³

Ясно понимая всю важность содружества науки и искусства, то, что активно защищал Чехов, сетуя на писателей, позволяющих себе пренебрегать достижениями науки («К беллетристам, относящимся к науке отрицательно, я не принадлежу...» — Соч., т. 16, с. 272), Д. Гранин, как В. Шукшин, Л. Леонов («Русский лес»), Б. Васильев («Не стреляйте в белых лебедей»), В. Астафьев («Царь-рыба»), был встревожен негативными сторонами научно-технического прогресса. Это напоминает заботу Чехова и его героев (Мелитона, Луки Бедного в «Свирели», Хрущева в «Лешем», Астрова в «Дяде Ване», Трофимова в «Вишневом саде») о сохранении богатств и красоты родной природы для будущих поколений.

На примере судьбы гранинского Лосева видно, что вопросы научно-технического прогресса невозможно отрывать от социальной почвы, от нравственных проблем и отношений между людьми, от воспитания деятельной, мыслящей, эмоциональной, гармоничной личности.⁵⁴ Центральный конфликт в романе (охрана произведений искусства, охрана природы, старины приходят в столкновение с планами строительства завода в заповедной части города) реализуется в борьбе Лосева и его сторонников, жителей Лыкова, стремящихся сохранить Жмуркину заводь, с сильными противниками, людьми, наделенными властью, отстаивающими именно это запланированное место строительства.

Победа дается дорогой ценой — ценой жизни старого большевика Поливанова и потери руководителя нового типа Лосева. В романе есть еще один конфликт — конфликт Лосева с самим собой. Ему нелегко дается осознание подлинного предназначения руководителя, осмысление большого чувства ответственности как заботы не только о материальном благе, но и об удовлетворении нравственных, эстетических чувств народа, тревоги не только о настоящем, но и о сохранении ценностей прошлого для будущих поколений, наконец, согласование с требованием времени своей деятельности, принципиальных, смелых, совестливых решений и личного поведения.

Роман Гранина вольно или невольно возражает тем, кто видел в произведениях Чехова лишь поток будничной жизни. Не менее характерны для Чехова то подспудные, то выходящие на поверхность конфликты, кризисные ситуации, разрешающиеся то домашними «вспышками» (выстрел Войницкого в Серебрякова), то острыми спорами героев («Огни», «Дуэль», «Моя жизнь»). При этом обнаруживаются драматические противоречия человека с самим собой, лучших людей со всем неблагоприятным сложением жизни.

Эту «взрывчатую» силу чеховских творений далеко не сразу распознали писатели, продолжая абсолютизировать в его произведениях лишь повседневное течение жизни. Между тем видение Чеховым жизненных противоречий, конфликтов и вывело изображенное им на широкие просторы познания современной неблагоприятной действительности и к мечте о будущем ее преобразовании.

⁵³ Шукшин Василий. Вопросы самому себе. М., 1981, с. 33, 200.

⁵⁴ В статье «Остаться человеком» Д. Гранин высказывал неудовлетворенность тем, что изображение человека в современной литературе порой сводится лишь к делу героя, и приводил в пример Чехова, который в «необыкновенной вещи», в «Скучной истории», изображая крупного ученого, человека творческого труда, показал его «в чисто семейных, бытовых перипетиях», но так, что «и дома он — ученый, с его аналитическим мышлением, со своей трагедией — потери общей идеи» (В кн.: В конце семидесятых. Л., 1980, с. 26).

К. Федин писал: «Сквозь маленький мир... отраженный в обстановке, в быту, в будничных людях, мы должны увидеть большой мир Чехова».⁵⁵

Те, кто видит у Чехова этот большой мир, не могут сомневаться, современен ли Чехов, как и в том, нужно ли искусство в век атома, электроники, космонавтики. «В эпоху спутников земли следует поговорить о спутниках человеческого сердца», — писал Илья Эренбург в книге «Перечитывая Чехова» (с. 16).

* * *

Федор Абрамов на вопрос, как представляет он себе состояние духовности в век научно-технического и экономического прогресса, растет ли духовный уровень жизни, ответил: «Очень соблазнительно было бы сказать: да, человек год от года становится лучше, добрее, чище. Но не будет ли это украшением? Не обидим ли мы тем самым своих предшественников? Не проявим ли снобистского высокомерия. Пушкин, Л. Толстой, Чехов. Да разве сегодня они не являются для нас высочайшим примером духовности?.. Вопрос о прошлом — это и вопрос о духовных ценностях, которые вместе с отжившими формами жизни подчас недопустимо и непоправимо уходят в небытие».⁵⁶

«За последние годы, — писал Ф. Абрамов, — в литературе нашей сильно повысился интерес к нравственным проблемам, к духовному миру человека с его такими древними, но вечно живыми понятиями, как совесть, доброта, сочувствие, сострадание, милосердие, жалость. И это не случайно, так как все эти понятия долгое время у нас, мягко говоря, были не в почете, нередко зачислялись по департаменту патриархальщины, а то и вовсе третировались».⁵⁷

В том же духе писали в ближайшие годы В. Астафьев и В. Шукшин: «Высшее назначение человека на земле — творить добро, утверждать его» (Астафьев); народные черты, «не подлежащие пересмотру: честность, трудолюбие, совесть, доброта» (Шукшин).⁵⁸

В произведениях Абрамова, Астафьева, Белова, Распутина не идеализация патриархальности, а выявление тех черт, которые формировали национальный быт, национальный характер: трудолюбие, устойчивость нравственных норм, близость природе, привязанность к месту рождения, к роду, семье, детям, и обнаружение того, что мешает их сохранению.

Отсюда грустное прощание со старым, внимание к старикам, хранителям «веками нажитых заветов старины»,⁵⁹ и осуждение людей, оторвавшихся от «корней». Отсюда и повторяющиеся сюжетные ходы: герой приезжает в забытые было родные места. Здесь нередко получает он оздоравливающие стимулы к труду, творчеству; здесь происходит перелом в духовной его жизни, пробуждается совесть.

В статьях и речах этих писателей и в критических работах о них не раз возникало имя Чехова — автора «Мужиков», «В овраге», «Новая дача» и др. При этом обычно говорилось об отличии как объекта изображения, так и формы повествования: у Чехова автор отделен от героев, у советских прозаиков, пишущих о деревне, авторская речь большей частью окрашена своеобразием речи персонажей, а то и почти отсутствует вовсе, уступая место диалогам и речи героев (у Можяева, например).

«При всей любви моей к Чехову, — писал С. Залыгин, — меня никак

⁵⁵ Федин К. Чехов, с. 38.

⁵⁶ Абрамов Ф. Собр. соч.: В 3-х т. Л., 1982, т. 3, с. 684.

⁵⁷ Там же, с. 697.

⁵⁸ Астафьев В. Посох памяти. М., 1980, с. 33; Шукшин Василий. Указ. соч. с. 219.

⁵⁹ Шукшин Василий. Указ. соч., с. 34.

7 Русская литература, № 3, 1985 г.

не устраивают мужики его повестей „Мужики“, „В овраге“. Видимо, о них сказано не все, — точнее, не все существенное, в частности, не замечено, что в этой среде мог народиться Чапаев.⁶⁰ У Чехова, в самом деле, нет героев — предшественников Чапаева, но за мраком деревенской жизни, за темнотой сознания деревенских обитателей угадываются незаурядные лица: бабка Чикильдеева с ее колоритными рассказами («Мужики»), мудрый старик, исходивший всю Россию, Костыль, пришедший к убеждению: «Кто трудится, тот и старше». Липа с ее серебристым голосом и чуткой, отзывчивой душой («В овраге»), труженик Редька с его честностью, совестью и обожанием искусства («Моя жизнь»).

«Чехов, — писал Федин, — ясно видел в своем народе здоровых, трудолюбивых, смелых людей и в них находил постоянную опору своему убеждению, что русская жизнь непременно станет прекрасной и счастливой». «Человек и труд — вот созидательная основа нашей современности. Человек и труд — вот творческий девиз Чехова. Поэтому Чехов неотделим от современности».⁶¹

При всей объективности повествования Чехов не скрывал своего чувства, а то и лирического отношения к этим людям, как не скрывал антипатии к их «обирателям и обидчикам»: «Они уже до такой степени пропитались неправдой, что даже кожа на лице у них была какая-то особенная, мошенническая» (Соч., т. 10, с. 155). Здесь, как в очерках «Из Сибири», в книге «Остров Сахалин», Чехов вступал в прямое, «публицистическое» общение с читателем. Это обстоятельство, однако, тоже воспринимается современными писателями не единодушно. Игнатий Дворецкий писал: «Чехов, при всей его одухотворенности, мягкости, искренности, человечности, тонкости, был еще и ярким публицистом, а временами даже открыто тенденциозным». Он «не боялся впрямую говорить о смысле жизни... о том, что труд создает духовного человека. Казалось бы такие простые вещи! Но Чехов как никто умел находить для них художественные эквиваленты».⁶²

Юрий Нагибин же в своем размышлении в канун юбилея, напоминая о широте, всеохватности Чехова, о разнообразии живых характеров-типов в творчестве этого писателя, устремленного к человеку, сумевшего своими рассказами о мужиках «оторвать от Бунина нынешних писателей-„деревенщиков“», придерживается другой точки зрения, несколько абсолютизируя высказывание Чехова в письмах: Чехов «сам не присутствует в своих рассказах, такой полной самоустраненности не встретишь, пожалуй, ни у одного новеллиста... Он доводит свою щепетильность до аскезы, утверждая, что писатель должен брать за перо в состоянии полного покоя, даже холода».⁶³

* * *

Не обходились без Чехова и многократно возникавшие в советскую эпоху дискуссии об изображении в литературе человека — живого, полноценного человека, героя нашего времени, не идеального, но с потребностью идеала и готовностью следовать ему в жизненной практике, в личном поведении. Одни писатели (как можно было убедиться по ранее приведенным высказываниям) видели у Чехова лишь рядовых людей и отказывали ему во внимании к героическим сильным характерам, другие утверждали, что он погружен только в современность. «Чехов никогда не писал ничего, что он не мог подтвердить собственным наблюдением. У него не только нет произведений исторических, нет даже и

⁶⁰ Залыгин С. Интервью у самого себя. М., 1970, с. 14.

⁶¹ Федин К. Чехов, с. 45, 46.

⁶² Дворецкий Игнатий. Сопричастность. — Лит. газ., 1985, 20 февр.

⁶³ Нагибин Юрий. Наш современник Чехов. — Известия, 1985, 27 янв.

отступлений в историю, нет упоминаний о событиях прошлого. Сегодня — и только». ⁶⁴ Это не совсем точно. Хотя Чехов, в самом деле, не писал произведений на исторические темы, а современность давалась им «крупным планом», но он находил способ лаконичного напоминания о явлениях прошлого и в этом случае «рассчитывал на читателя», на его знания и воображение, вызывал ассоциации с теми или иными фактами и лицами русской истории: то с набегами на Русь половцев, то с крепостным правом; называл Ярослава, Мономаха, Рюрика, Иоанна Грозного, Петра I и др. («Студент», «Три года», «Вишневый сад» и др.). В письмах Чехов осуждал тех писателей, которые не знают «ни истории, ни географии... родной страны» (Письма, т. 3, с. 215). И сам посвятил немало страниц истории исследования Дальнего Востока, «каторжного Сахалина», интересовался историей литературы, историей медицины.

Многие писатели подчеркивали тяготение Чехова к эпичности, к созданию разнообразных характеров (от человека в футляре до человека подвига, веры и ясно сознательной цели) и разнообразных связей (человек и природа, человек и общество, человек и история), почувствовали глубину проникновения его во все сферы человеческого существования, осознали диалектику чеховского сопряжения рядового и неординарного, индивидуального и типичного, конкретно-исторического и вечного и уловили счастливо найденные разные способы (юмор, ирония, лиризм) изображения в человеке стабильного и изменяющегося, противоречий и цельности, дисгармонии и гармонии. Вспомним «воплъ» Чехова (его слово) о Пржевальском и других ученых, путешественниках-подвижниках, которые «составляют ценный воспитательный материал» и «нужны, как солнце» (Соч., т. 16, с. 237), или с болью, пониманием и сочувствием изображенных им сильных, но мятущихся, правдиво «хаотичных» людей — Осипа, Мерика, Дымова, персонажей пьес «Безотцовщина», «На большой дороге», повести «Степь», «озорников» — своего рода предшественников некоторых героев Шукшина, ведущих вместе с автором «отчаянную борьбу» «с могучим гадом мещанством», самодовольным, лишенным беспокойства и человечности. ⁶⁵

Чехов нередко испытывал своих героев в пограничных ситуациях, требовавших высшего напряжения духовности, в ситуациях выбора гражданской позиции, самостоятельного действия, нравственного решения («Рассказ неизвестного человека», «Моя жизнь», «В родном углу», «Невеста» и др.). Это привлекало к нему внимание и тех писателей, в центре произведений которых были события, лица, имевшие большое общественно-историческое значение, и тех, кто ставил преимущественно нравственные, психологические, личные, семейно-бытовые проблемы, восходящие, впрочем, также (хотя и менее зримо) к социальному, национальному, общечеловеческому.

«Без него [Чехова], — писал Э. Казакевич, — был бы невыносим новый подход к изображению современного человека во всей тонкости и сложности его душевных движений...» ⁶⁶

Ю. Нагибин говорил: «Быть может, одна из самых трудных задач в литературе — умение передать душевную боль человека. На этом срывали голос и самые большие „певцы“. И как просто, тихо и сокрушительно умел это делать А. П. Чехов — самый негромкий и самый слышимый художник в мире». ⁶⁷ И в своих рассказах (например, «Связист Васильев») Нагибин следовал Чехову в изображении рядового человека,

⁶⁴ Залыгин Сергей. Гепий такта: Еще несколько слов о Чехове. — Лит. Россия, 1985, 25 янв.

⁶⁵ Шукшин Василий. Указ. соч., с. 38, 13.

⁶⁶ За что мы любим Чехова, с. 165.

⁶⁷ Там же, с. 166.

умного хозяина своего боевого дела, которое выполнял он на грани подвига. Сродни ему капитан Новиков в «Последних залпах» Ю. Бондарева и многие герои других современных писателей, исследующих социально-психологические черты нового человека: чувство личной ответственности за все, стремление жить по совести.

Вера Панова писала: «Чехов, наиболее демократичен из писателей конца XIX—начала нашего века, он коснулся множества жизненных явлений, множества характеров и чувств». Ему, «проникновенному и светлому художнику», оказались «подвластны» наши советские новеллисты: Антонов, Нагибин, Трифонов и др. «Всех их покрыл своим крылом его гений. Чехов — это зерно, из которого произрастают различные по художественным приемам и манере ростки писательского творчества».⁶⁸

Справедливость этих слов подтверждает творчество названных и неназванных здесь писателей. К примеру, Юрий Трифонов испытывает своих героев бытом, обыкновенной жизнью, взаимоотношениями людей, т. е. тем, в чем, по его собственным словам, проявляется и проверяется «новая, сегодняшняя нравственность». Он проникает в правду и ложь отношений сына и матери, брата и сестры, мужа и жены («Обмен», «Другая жизнь»). «Мы, — писал Трифонов, — находимся в запутанной и сложной структуре быта, на скрещении множества связей, взглядов, дружб, знакомств, неприязней, психологий, идеологий... Нужно постоянно делать выбор, на что-то решаться, что-то преодолевать, чем-то жертвовать... быт — война, не знающая перемирия».⁶⁹ Главное в литературе — «правдивость описываемой жизни».⁷⁰

Чехов, по словам Ю. Трифопова, был «любимым писателем юности и сопровождал его всю жизнь». Под воздействием Чехова он «находился постоянно». Чехов стал для него образцом писателя, достигавшего необыкновенной точности и тонкости. Он «всегда умел проникать во внутренний мир другого, и так глубоко, что ему совершенно не нужно было описывать внешние приметы человека — благодаря точности изображения „нутра“ читатель как бы угадывал все остальное».⁷¹ «Чехов открыл великую силу недосказанного, силу, заключающуюся в простых словах и в краткости. Волшебное применение этой силы, например, в рассказе „Шампанское“. Все недосказанное ясно читателю. И добился этого чуда Чехов, вызвав ответную реакцию сердца читателя». «Он исследовал души — самые сложные и загадочные явления природы. Дорог современным людям и его призы человека к совершенству, к счастью».⁷²

Здесь Трифонов имел в виду не только созданные Чеховым образы, но и его слова в записной книжке: «Тогда человек станет лучше, когда вы покажете ему, каков он есть...» (Соч., т. 17, с. 90), в которых выражен один из важных принципов Чехова: говорить правду о человеке и высказывать веру в возможность его усовершенствования, надежду на внутренние ресурсы человека для иной жизни.

* * *

Советские писатели неоднократно обращались к творчеству Чехова в дискуссиях по проблемам не только идейно-тематическим, но и некоторым вопросам поэтики, даже по отдельным компонентам стилистики. Все сходились на том, что специфической особенностью Чехова были лаконизм, простота. Но порою это воспринималось как осозанный отказ его

⁶⁸ Панова В. Указ. соч., с. 71—72.

⁶⁹ Трифонов Юрий. Выбирать, решаться, жертвовать. — Избр. произв.: В 2-х т., т. 2, с. 545.

⁷⁰ Трифонов Юрий. Возвращение к «prosus» — Там же, с. 555.

⁷¹ Трифонов Юрий. Книжки, которые выбирают нас. — Там же, с. 563.

⁷² Трифонов Юрий. Через всю жизнь. — Лит. газ., 1960, 28 янв.

от таких изобразительных средств, как метафоры, эпитеты и др. Так, например, подводя итоги дискуссии «Слово и образ», ее участники утверждали, что в произведениях Чехова «мало или совсем нет образных выражений, сравнений, метафор, и это считается достоинством, особенностью его стиля».⁷³

Для многих советских писателей подобное понимание стиля Чехова явилось толчком к освобождению своих произведений от «украшательства». Илья Эренбург, например, вспоминал, что в начале 1920-х годов он сам, Борис Пильняк и Всеволод Иванов писали запутанными или оборванными фразами и им подобный язык казался естественным. Критика именно за это хвалила Бабеля, а тот сам говорил ему, Эренбургу, что «писал черезчур цветисто, теперь же хочет освободиться от нагромождения образов, что он полюбил Чехова».⁷⁴ Юрию Олеше показали избыточными краски Бунина, его более привлекал Чехов, у которого красок «во сто раз меньше».⁷⁵

С тридцатых годов чеховская простота нередко абсолютизировалась и умалывалось значение изобразительных средств. «Я хочу изгнать из романа метафору, — писал В. Катаев, — этот капустный кочан, эту словесную луковицу, в которой „триста одежек, и все без застежек“, и в которой вместо сердцевины — пустота...» Правда, тут же у писателя возникло сомнение: «А может быть, я заблуждаюсь и метафоричность — это единственное, что есть ценного в литературе?»⁷⁶ Но и через тридцать лет в дни столетнего юбилея писателя В. Катаев сказал, что Чехов «не привносил в художественную ткань различные изобразительные красоты и излишества», что ему свойственна «высшая простота, скромность художественных средств, которые в руках подлинного художника стоят гораздо дороже самых изысканных словесных построений и метафор».⁷⁷

А через год, оглядываясь на свой творческий путь, он делился своими раздумьями о легкой музыкальной фразе Чехова и вносил поправки в свои суждения о метафоре, об отказе от нее Чехова. «... Я пересмотрел прежнюю свою манеру письма... стал писать яснее, проще... Видимо, и для меня настало время, когда я понял, что перегруженность сложными приемами, художественными образами, метафорами — вредна. Вспомните экономность стиля Чехова. А ведь он был мастер создавать удивительные метафорические описания!.. Только в самые высокие моменты повествования уместны метафорические описания».⁷⁸

Время показало, что новой поре вполне соответствует стилистика Чехова, что современному писателю вовсе нет необходимости освобождаться «от приятного мастерства чеховской школы, от строгой архитектоники», и заменять это динамичным «телеграфным стилем», «прерывистым», «рваным повествованием».⁷⁹

Время показало также, что ни у Чехова, ни у тех советских писателей (например, И. Грековой), которых привлекали черты его поэтики (краткость, нераскрытость подтекста, интонационное богатство и др.), не были «отменены» изобразительные средства, в частности метафора. «Вредна» была вовсе не она, а неумеренное или неуместное использование ее. Метафора у Чехова необходима в контексте фразы, в динамике интонации, органична во всей структуре, «атмосфере» произведения, «со-

⁷³ Слово и образ: (к итогам дискуссии). — Вопросы литературы, 1960, № 7, с. 109, 103.

⁷⁴ Эренбург Илья. Люди, годы, жизнь. — Новый мир, 1961, № 9, с. 150.

⁷⁵ Олеша Юрий. Ни дня без строчки. — Октябрь, 1961, № 8.

⁷⁶ Катаев В. Собр. соч.: В 9-ти т., т. 8, с. 305—306.

⁷⁷ Там же, с. 398, 397.

⁷⁸ Там же, с. 417, 419.

⁷⁹ Лидин В. 1) Писатели об искусстве и о себе. М.; Л., 1924, с. 133, 138; 2) Письмо В. Г. Лидина М. П. Чеховой 6 марта 1947 г. — В кн.: Хозяйка чеховского дома, с. 176; 3) Страницы записей. — Вопросы литературы, 1962, № 1, с. 178.

гласована» с мировидением, с душевным состоянием того героя, в аспекте которого ведется повествование. Вспомним описание грозы в степи с точки зрения мальчика Егорушки: «Налево, как будто кто чиркнул по небу спичкой... Послышалось, как где-то очень далеко кто-то прошелся по железной крыше. Вероятно, по крыше шли босиком, потому что железо проворчало глухо...» (Соч., т. 7, с. 84). Метафора у Чехова тоже была, говоря его словами, «пропитана, как соком, сознанием цели», участвовала в создании впечатления грации, гармонии целого.

С. Маршак писал: «Слова вызывают у нас множество ассоциаций. Вчитываясь в чеховское описание первого снега (в рассказе «Припадок»), видишь, как поэт (я не оговорился — именно поэт) доводит ощущение первого снега до всех наших внешних чувств — зрения, слуха, обоняния, осязания... Настоящее художественное слово как раз и должно вызывать эти рефлекссы, должно быть видимо, осязаемо, слышимо... Если вы сравните этих маленьких писателей с большими, то увидите, насколько большие одновременно и одухотвореннее и физиологичнее. Это даже связано: если бы мы не воспринимали так чувственно первый снег в рассказе Чехова, до нас не дошла бы и одухотворенность этого отрывка».⁸⁰

У Чехова метафора, аллегория, символ далеко не украшения, а средства выражения осознанных связей жизненных явлений, целостности мира и человека. Они лаконично сочетают конкретное и обобщенное, частное и всеобщее, потому часто входят в заглавия («Степь», «Чайка», «Вишневый сад», «Дуэль», «В овраге» и др.). Подобное наблюдаем в художественных произведениях классиков («Обрыв» Гончарова, «Дым» Тургенева, «Воскресение» Л. Толстого и др.) и советских писателей. «Ухабы» Теодрякова — не только размытые дороги, по которым совершает свой рейс шофер Дергачев, но и «неровности» жизни. «Дом» Ф. Абрамова — не только место обитания, но и родное гнездо, и устройство жизни, душевного мира человека. «Туман» Нагибина вбирает в себя и отгороженность от жизни и затемненность человеческой души собственническими инстинктами. «Берег» Ю. Бондарева — это границы страданий человека, и познания самого себя, и поисков счастья.

Наследовать и развивать художественные достижения Чехова — значит уметь сочетать художественные компоненты разных уровней: проверять, уместно ли слово в контексте данной фразы, а фраза соответствует ли углу зрения, особенности речи автора или героя, согласована ли избранная форма повествования со структурой всего произведения, а так или иная частная проблема с общей его концепцией.

Всякое нарушение пропорций (частного по отношению к целому), например злоупотребление описаниями или речью действующих лиц, вызывает чувство неудовлетворенности у читателей, да и у самих писателей. «Мне кажется, — писал Константин Симонов, — что избыток речевых характеристик идет во вред прочему... Можно утратить единство».⁸¹ Думается, что такой пропорциональности, гармонии не достигают порой даже некоторые талантливые современные писатели. Например, обилие превосходно переданной речи героев у Можяева чревато потерей других выразительных художественных компонентов — авторской, несобственно-прямой речи, столь существенных в создании эпического произведения.

* * *

Таким образом, сама жизнь, литературное развитие советской эпохи, творчество ряда писателей вносили свои «поправки» в определение значения Чехова для нового исторического времени. Сомнения первых и не-

⁸⁰ Маршак С. Писать все так же трудно... — Вопросы литературы, 1964, № 9, с. 53—54.

⁸¹ Симонов К. Книги написанные и ненаписанные. — В кн.: Отечественная война в литературе. М., 1975, вып. 2, с. 317—318.

которых последующих лет в том, современен ли Чехов, рассеивались под влиянием более глубокого чтения, творческого освоения писателями его художественной системы, тяготения к нему читателей. Стала ясной внутренняя логика того, что художник, чутко реагирующий на положение народа, уловивший болевые точки своего времени, постигший исторические потенции в преддверье 1905 года, стал (при всех возникавших разногласиях) спутником своих соотечественников на разных этапах русской истории конца XIX—XX века и оказал огромное влияние на развитие духовной жизни многих писателей и читателей.

Критерий ценности литературного явления — насколько вошло оно в жизнь последующих эпох. Чехов блистательно выдержал испытание временем, и это эмоционально подтверждают русские советские писатели разных поколений: «Оттого, что в России был Чехов, мы очень богаты. Он... прошел по всему свету и явил ему лицо целой литературной эпохи».⁸² «Как же мы должны быть благодарны им (Пушкину, Л. Толстому, Чехову. — М. С.)... как нужны они, мощные, мудрые, добрые, озабоченные судьбой народа!»⁸³



⁸² Федин К. Писатель в газете. — Лит. газ., 1962, 5 мая.

⁸³ Пушкин Василий. Указ. соч., с. 38.

РОМАН Л. Н. ТОЛСТОГО «АННА КАРЕНИНА» И НАУЧНЫЕ СПОРЫ 60—70-х ГОДОВ XIX ВЕКА

Вопросы воздействия передовых естественнонаучных идей на формирование мировоззрения и художественного метода писателей, а также общие проблемы взаимодействия искусства и науки второй половины XIX—начала XX века почти не привлекали к себе внимание историков литературы.¹ Далеко не осмыслены многочисленные факты глубокого интереса не только русских писателей и деятелей искусства к достижениям естественных наук того времени, но и ученых к опыту художественной литературы. Несомненно, поиски позитивной программы у большинства писателей-реалистов в период бурного развития капитализма в России складывались не без раздумий о роли науки, техники, промышленного прогресса, цивилизации в жизни человека вообще и русского общества в частности.

Можно с уверенностью сказать, что естественнонаучные идеи в любую эпоху соотносятся с развитием литературы и искусства, всегда входят в образные представления и построения писателей и художников. Наука и искусство взаимодействовали на всех этапах культурной истории человечества. Однако по мере дальнейшего экономического и социального прогресса это взаимодействие принимало более широкие и конструктивные формы. В контексте единых культурных изменений можно рассматривать победу исторического метода в науке и становление метода реализма в литературе и искусстве в большинстве стран Европы и в России. Развитие и обогащение метода реализма, несомненно, тесно связано с широким проникновением в художественное сознание русского общества передовых естественнонаучных воззрений на человека и окружающую его природу.

Следует отметить, что влияние естественнонаучных теорий на мировоззрение и творчество писателей осуществлялось отнюдь не прямолинейно, а в довольно сложном переплетении с развитием философской и социологической мысли в России, в контексте литературно-общественной борьбы тех лет. При этом научные идеи переводились на язык социально-эстетических понятий и переосмысливались как с демократических, так и с реакционных позиций. Поэтому преломление научных теорий в системе художественного творчества могло в одних случаях позитивно сказываться на творческих исканиях писателя, раздвигая возможности критического и образного познания жизни, а в других — суживать творческие возможности художника.

¹ Применительно к эпохе начала XIX века все эти вопросы обстоятельно рассматриваются в работе М. П. Алексеева «Пушкин и наука его времени». — В кн.: Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1959, т. 1. О проблемах соприкосновения творчества Толстого с наукой тех лет написано мало специальных работ. Правда, об этом говорится почти в каждой монографии о великом писателе, но большой и обстоятельной работы до сих пор нет. Из наиболее интересных статей можно отметить: *Старков А. Л.* Л. Толстой и наука. — В кн.: Толстой и о Толстом: Новые материалы. М., 1924, сб. 1; *Шифман А. И.* Л. Толстой — критик буржуазной науки. — В кн.: Творчество Л. Н. Толстого. М., 1959; *Уткина Н. Ф.* Проблемы науки и мировоззрения в творчестве Л. Н. Толстого. — Вопросы философии, 1978, № 9 и др.

С достижениями науки передовые писатели России связывали не только общественный прогресс, но и успехи литературы. Для Чернышевского, Салтыкова-Щедрина, Некрасова, Успенского, Короленко, Чехова и многих других писателей-реалистов второй половины XIX века естественнонаучные представления и теории служили опорой их материалистического мировоззрения, укрепляли гуманистическую веру в разум человека и в его преобразующую миссию на земле. Так же широко входили научные идеи в творчество Л. Н. Толстого, находя, однако, более противоречивое истолкование и преломление. Прежде всего следует отметить, что не совсем справедливо еще встречающееся в критической литературе мнение об огульном отрицании Толстым значения науки в жизни общества вообще. В публицистических и теоретических работах, художественных произведениях, переписке великого писателя мы находим довольно много позитивных ссылок на самые различные естественнонаучные теории того времени. Толстой несомненно опирался на многие из них в своих художественных, социологических и философских оценках и построениях.

Бурное развитие отечественного естествознания второй половины XIX века, как известно, проходило в атмосфере острой борьбы передовых ученых с различными метафизическими и реакционными школами в науке. Особенно яростная борьба разгорелась вокруг эволюционной теории Ч. Дарвина и учения о рефлексах П. М. Сеченова. Хорошо, например, известны выступления К. Д. Кавелина, Н. Н. Стрехова и других представителей идеалистических течений в науке против эволюционной теории и учения о рефлексах. Л. Н. Толстой хорошо знал об этих спорах, но его симпатии были на стороне философов-идеалистов.

Однако отношение Толстого к открытиям Сеченова и последующим научным разработкам проблем человека (а в этом контексте и вообще к достижениям естествознания и точных наук) отнюдь не было одинаковым во все периоды его жизни и творчества. Глубокий интерес к науке и стремление найти позитивные аспекты естественнонаучных открытий, характерные для раннего периода его творчества, сохранялись и в последующие годы, однако сопровождалась более ожесточенной критикой основ современной ему науки.

Уже в 50—60-е годы Толстой, пытаясь постичь исторические судьбы русского государства и народа, смысл назначения и существования человека, привлекает достижения естественных наук и даже старается придать своим социологическим и философским построениям вид точной науки. Так, защищая тезис изменчивости и прогресса общества, Толстой пишет: «Так точно в наше время истина подвижности личности должна взять свое. С разных сторон идет сложная упорная работа в пользу полой истины. Все науки работают в ее пользу. Зоология (Дарвин), физиология (Сеченов), психология (Вунт), философия (...), история (Бокль)».² Позитивное осмысление открытий Сеченова уже во многом было подготовлено острым интересом Толстого к бурно развивающейся психофизиологии его времени. Так, например, в июле 1860 года во время второго заграничного путешествия он слушал лекцию прославленного физиолога Э. Дюбуа-Реймона, на которую его пригласил друживший с писателем молодой врач Рудольф Френкель.³

Толстой полемизировал и с Дарвиным, но к учению английского натуралиста он питал глубокий интерес на протяжении всей жизни. Это нашло отражение во многих его работах, произведениях, переписке. Поле-

² См. варианты эпилога эпопей «Война и мир». — Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90-та т. М.; Л., 1955, т. 15, с. 233. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте.

³ Гусев Н. Н. Л. Н. Толстой: Материалы к биографии с 1855 по 1869 гг. М., 1957, с. 365.

мизирует Толстой с Дарвиным в вариантах философского эпилога к эпохее «Война и мир», в романах «Анна Каренина», «Воскресение», трактатах «Так что же нам делать?», «Что такое искусство?», в предисловии к статье Эдуарда Карпентера «Современная наука» (т. 31), вариантах «Трех притч» (т. 31), статье «Наука и искусство» (т. 30) и т. п. Дарвинизм, на его взгляд, особенно опасен тем, что претендует на объяснение жизни общества и человека. В этой связи он, как и Ф. Достоевский, выступает прежде всего против социал-дарвинизма, попыток механического перенесения положений Дарвина на жизнь общества.

Однако Толстой не отрицает значение этой теории применительно к жизни природы и организмов и даже опирается на нее в своих философских построениях. В набросках статьи «Наука и искусство» он пишет: «Достоинство быть предметом науки и искусства только то, что достигает этой цели (движения к единению людей, — Л. У.). Примеры: теория чисел, Дарвинизм, шахматные задачи. Большая или меньшая важность определяется большим или меньшим достижением цели единения» (т. 30, с. 456). Автор признает и широкое распространение дарвинизма и необходимость развивать научную мысль в тесном содружестве с искусством.

Весьма характерно, что, хотя Толстой и вступил в полемику с Дарвиным и Сеченовым, тем не менее его новаторское искусство ставилось современниками в прямую связь с наиболее замечательными научными открытиями тех лет. Так, например, после появления «Анны Карениной» некоторые критики заговорили о том, что Толстой переносит в литературу метод Дарвина, метод современной физиологии.⁴

По свидетельству биографов, Толстой хорошо ориентировался в самых различных естественнонаучных течениях. Более того, писатель отмечал факт сближения науки и искусства, хотя это сближение, на его взгляд, происходило на ложной почве: «Но для того, чтобы это было и чтобы искусство приняло новое направление, нужно, чтобы другая, столь же важная духовная человеческая деятельность — наука, в тесной зависимости от которой всегда находится искусство, — точно так же, как и искусство, также сошла с ложного пути, на котором она находится. Наука и искусство так же тесно связаны между собой, как легкие и сердце, так что если один орган извращен, то и другой не может правильно действовать» (т. 30, с. 186). Толстовский призыв приблизить развитие гуманитарных и естественных наук к нуждам и заботам многомиллионной крестьянской массы стал предметом острых споров на страницах тогдашних журналов и газет.⁵ В предисловии к статье Э. Карпентера «Современная наука» он указывает, что теперешняя наука (химия, биология, социология) отвечает лишь требованиям «властвующей части общества» — удовлетворяет их праздное любопытство и увеличивает наслаждение. И если хотя бы часть усилий ученых была направлена на нужды простых людей, то меньше было бы «тех дифтеритов, маточных болезней, горбов, исцелением которых так гордится наука» (т. 31, с. 94).

В принципе, на взгляд писателя, наука и искусство необходимы человечеству и если бы их не было, то «люди жили бы как животные, ничем не отличаясь от них». «Науки и искусства это то, что двигает людей вперед и дает им возможность бесконечного развития». Если наука — «это передача одних людей другим того, что узнают люди путем доказательств, рассуждений», то искусство — передача этого же «возбуждением в другом того же чувства, которое испытывает передающий» (т. 30, с. 238—239). Указывая на качественное отличие образного познания жизни

⁴ См. об этом в кн.: Развитие реализма в русской литературе. М., 1973, т. 2, кн. 2, с. 142.

⁵ В этом отношении характерно, например, выступление А. А. Козлова и его оппонентов в «Письмах о книге Л. Н. Толстого „О жизни“» в журнале «Вопросы философии и психологии» (1891, кн. 3, с. 69).

от научного, Л. Толстой считает, что у них одна цель — служение интересам народа. В соответствии с этой целью содружество науки и искусства признается им просто необходимым. С тесным взаимодействием разных видов человеческого творчества связывается писателем прогресс общества, науки и искусства. В трактате «Что такое искусство?» Толстой пишет: «Может быть, в будущем наука откроет искусству еще новые, высшие идеалы, и искусство будет осуществлять их» (т. 30, с. 195).

Позитивное и негативное использование достижений тогдашнего естествознания находит свое отражение не только в философских, социологических и эстетических построениях Л. Толстого, но и в его художественных произведениях. Г. М. Фридлендер писал, что художественный метод Ф. М. Достоевского несомненно избрал черты тогдашнего научного исследования психологии человека и «не мог возникнуть вне атмосферы бурного развития естественных наук, широкого распространения методов научного и психологического эксперимента, характерного для второй половины XIX в.»⁶ В полной мере это положение можно отнести и к Л. Н. Толстому, широко опирающемуся на научные источники как в своих идейных исканиях, так и в принципах художественного изображения человека. Образное осмысление достижений естествознания и науки в целом не могло не найти своего места в той широкой картине художественного познания жизни, к которой всегда стремился писатель. Более того, можно и нужно говорить не только о противоречивости вхождения естественнонаучных идей в теоретические построения великого мыслителя, но и об их сложной трансформации в его художественных произведениях. Без выяснения характера вхождения научных идей в поэтические обобщения Толстого трудно раскрыть в полной мере идейный смысл романов «Анна Каренина» и «Воскресение» и тем более определить значение этих произведений как нового художественного явления в развитии русской литературы.

Важно отметить, что первые редакции романа «Анна Каренина» не охватывали большой круг событий общественной, культурной и научной жизни России 60—70-х годов. Роман о семейной жизни постепенно превращался в произведение широкого социального звучания, затрагивая и широкие споры вокруг различных открытий в естествознании. Несомненно, достижения науки, игравшие уже заметную роль в жизни русского общества тех лет, должны были найти свою оценку в авторской концепции смысла существования человека и общества. Одним словом, научные идеи входят в произведения Л. Н. Толстого не только как характеристика исторической эпохи, но и как важная сторона идейного задания художника. В период, когда складывался замысел «Анны Карениной» и в годы работы над романом интерес писателя к естественнонаучным проблемам значительно возрос.

В сентябре 1872 года во время работы над «Азбукой» Толстой сообщил Н. Страхову: «Я нынешнюю зиму страстно, но урывками, занимался естественными науками, особенно физикой» (т. 61, с. 322). В свою «Азбуку» он собирался поместить ряд популярных статей по астрономии, физике, механике, химии. Записные книжки писателя этих лет буквально испещрены выписками, пометками и сведениями о различных физических явлениях, открытиях Д. Джоуля, М. Фарадея, Г. Дэви и других выдающихся ученых (т. 48, с. 130—162). Впоследствии некоторые из этих записей будут перенесены в роман «Анна Каренина» (например, выписки из книги Д. Тяндала о теплоте).

В письме Н. Страхову от 17 ноября 1873 года Толстой пишет: «Теперь хочется сказать вам то, что, вероятно, удивит вас, и неприятно — некоторые физико-философские соображения, которые всегда занимали

⁶ Фридлендер Г. М. Реализм Достоевского. М.; Л., 1964, с. 208—209.

меня, и теперь особенно захватили меня. Я вам не рассказывал, кажется, мою гипотезу о замене понятия тяготения понятием тепла. Я страстно был занят этим 3-го года» (т. 62, с. 54). В декабрьском письме тому же Страхову он излагает свое понимание массы и инерции, силы и тяготения, навеянное книгой Ньютона «Математические начала натуральной философии» (т. 62, с. 60). Толстого в первую очередь интересует вопрос — в какой мере эти физические понятия могут объяснить хорошо известные каждому человеку явления природы. Однако именно в 70-е годы Толстой приходит к твердому убеждению, что естественные науки могут объяснять только явления неживой природы, но не могут решать проблемы человеческого существования. С этой точки зрения физика, астрономия, химия, на его взгляд, только запутывают вопрос. В романе «Анна Каренина» сомнения Толстого в пользе естествознания для человека выражены еще более категорично.

В период работы над романом автор знакомится с работами Ч. Дарвина и выступлениями против эволюционной теории. В начале марта 1872 года он пишет Страхову: «Получив ваше письмо, мне так захотелось побеседовать с Вами. И статей ваших не было до нынешней прекрасной о Дарвине» (т. 61, с. 274). Толстой имел в виду статью Н. Страхова «Переворот в науке» («Заря», 1872, № 1, с. 1—11), в которой с идеалистических позиций подвергалась критике книга Ч. Дарвина «Происхождение человека и подбор по отношению к полу» (перевод с английского под редакцией И. М. Сеченова, СПб., 1871). А в феврале 1874 года он вновь благодарит Страхова за присылку статьи о Дарвине («О развитии организмов») и добавляет: «Я проглотил ее и почувствовал, что это хорошая и сытная пища. Для меня это было подтверждение моих неясных мечтаний о том же предмете и выражение того, что как будто хотелось выразить» (т. 62, с. 66). Далее Толстой указывает, что, к сожалению, эта статья не может изменить «ходячее мнение о каком-то новом слове Дарвина». В письме А. А. Фету (июль 1874 года) он вновь возвращается к мысли о неоправданном авторитете великого Дарвина (т. 62, с. 99). В романе намерение писателя разоблачить культ английского натуралиста находит свое непосредственное выражение. Эта задача приобретала для Толстого тем больший смысл, чем явственней вырисовывались контуры его религиозно-философского учения.

В разгар работы над «Анной Карениной», в мае 1875 года, в Ясную Поляну приезжает Вл. Соловьев и, по признанию Толстого, этот приезд еще в большей мере «расшевелит» его философские интересы.⁷ Письма писателя тех лет свидетельствуют о непрерывных поисках философского обоснования начавшегося перелома в его мировоззрении. В конце 1875 года, продолжая работать над романом, Толстой начинает ряд статей — «Разговор о науке» (т. 17, с. 139—141); «О будущей жизни вне времени и пространства» (т. 17, с. 338); «О душе и жизни ее вне известной и понятной нам жизни» (т. 17, с. 340); «О значении христианской религии» (т. 17, с. 723), — в которых намеревался изложить основное отличие философско-религиозного взгляда на человека и жизнь от научно-материалистического и позитивистского. Об этом он подробно пишет и в письме к Страхову от 30 ноября 1875 года, которое представляет собой, по замыслу Толстого, предисловие к задуманному большому философскому сочинению. Противопоставляя естественнонаучное познание философскому, Толстой считает, что на вопросы о значении человеческой жизни («Что такое моя жизнь?»; «Что я должен делать?») одни естественные науки не могут дать ответ. Поэтому так важно, далее отмечает автор письма, «рассказать о том, каким образом из состояния безнадежности и отчаяния я перешел к уяснению для себя смысла жизни, проника-

⁷ В письме Н. Страхову от 25 августа 1875 года (т. 62 с. 197).

ющего как пройденную мною часть и источник ее, так и остальную часть и конец ее». Это «составляет цель и содержание того, что я пишу» (т. 62, с. 228).

Теоретические разработки философских проблем, так волновавших Толстого накануне коренных сдвигов в его мировоззрении, были неотделимы от его художественного творчества того периода и несомненно способствовали развитию и углублению социальной проблематики романа «Анна Каренина». В сущности, роман вобрал не только широту художественного обобщения жизни русского общества в послереформенный период, но и глобальность авторских исканий позитивной программы, мучительную переоценку сложившейся системы материальных и духовных ценностей общества, в том числе роли научных знаний в жизни человека.

Однако в то время Толстой был далек от отрицания практического значения науки. Нельзя считать, указывая на письмо Страхову (3—4 февраля 1877 года), что «приемы естествоиспытателей и математическое знание ничего не дают... эти приемы законны, и из них нельзя выступать» (т. 62, с. 309). И даже в его теоретическом и публицистическом трактате «Исповедь», написанном в конце 70-х—начале 80-х годов и подводящем своеобразный итог нравственно-эстетическим и философским исканиям писателя в этот переломный период, он считает точные знания очень нужными при объяснении явлений природы, а успехи естественных наук достойными восхищения. Но смысл человеческой жизни они не могут объяснить и только запутывают этот важный вопрос.

Одним словом, важной и необходимой частью социальной и философской системы Толстого, складывавшейся в 70-е годы, была критическая оценка естественнонаучных взглядов на природу и человека, наиболее популярных в те годы благодаря господству позитивизма, который использовал блестящие открытия естествознания 60—70-х годов XIX столетия для укрепления и популяризации своей доктрины.

Искания Левина, во многом отражавшие процесс коренной ломки мировоззрения писателя, раскрывают один из наиболее важных аспектов идейно-художественного звучания романа. Нужно отметить, что Левин — естествовик по образованию (очевидно — физик),⁸ и это имеет важное значение в понимании его духовных исканий. В своих мучительных поисках смысла жизни и назначения человека он пересматривает свое отношение не только к различным социологическим учениям, но и к достижениям естественных наук.

Уже в самом начале романа Левин приезжает в Москву к брату и становится свидетелем научного спора известного профессора из Харькова и Сергея Кознышева. «Профессор вел жаркую полемику против материалистов», а Сергей Кознышев упрекал его в «уступках материалистам». «Речь шла о модном вопросе: есть ли граница между психическими и физиологическими явлениями в деятельности человека и где она?»⁹ Сергей Иванович возражал против тезиса Кейса о «зависимости представлений о внешнем мире от впечатлений и ощущений», так как нет и «специального органа для передачи этого понятия».

«— Да, но они, Вурст и Кнауэст, и Припасов, ответят вам, что ваше сознание бытия вытекает из совокупности всех ощущений, что это сознание бытия есть результат ощущений. Вурст даже прямо говорит, что, коль скоро нет ощущений, нет и понятия бытия.

— Я скажу наоборот, — начал Сергей Иванович» (с. 27).

Толстые справедливо усматривают в этих спорах героев дискуссии И. М. Сеченова с К. Д. Кавелиным и вообще идейную борьбу вокруг по-

⁸ В ранних редакциях — математик.

⁹ Толстой Л. Н. Анна Каренина. М., 1970, с. 26. В дальнейшем ссылки на роман даются по этому изданию в тексте.

вейших достижений естествознания. Об этом, в частности, пишут В. А. Жданов и Э. Е. Зайденшпур в совместной статье «История создания романа „Анна Каренина“»: «В 1872—1875 гг. в журнале „Вестник Европы“ шла полемика, вызванная статьей К. Д. Кавелина „Задачи психологии“ и ответной статьей И. М. Сеченова „Кому и как разрабатывать психологию“, что и нашло свое отражение в романе (с. 828).¹⁰ В то же время они считают, что имена Вурста, Кнауста и Припасова, как и упомянутого Кейста — вымышленные, используемые автором для создания комического эффекта. Разумеется, это так, но обращает на себя внимание, что Толстой устами профессора из Харькова довольно точно формулирует основной тезис учения Сеченова о рефлексах. В своей знаменитой работе «Рефлексы головного мозга» (1864), с которой был знаком Толстой и которая вышла вторым изданием в 1871 году, а затем — в 1873 году (вместе с ответом Кавелину и статьей «Кому и как разрабатывать психологию» была опубликована под общим названием «Психологические этюды»), великий ученый утверждал: «Психический же акт, как читатель уже знает, не может явиться в сознании без внешнего чувственного возбуждения».¹¹

Возможно, далеко не случайно русская фамилия Припасов названа в ряду иностранных имен — научных противников профессора и Кознышева, защищавших метафизическое направление в психологии. Напомним, что Сергей Кознышев упрекал профессора в «слишком больших уступках материалистам» в его полемике с Припасовым, Вурстом и т. п., что послужило причиной приезда харьковского ученого в Москву для объяснения с братом Левшиа. Как известно, Н. Н. Страхов, Ю. Ф. Самарин и другие идеалисты также упрекали Кавелина, выступившего против Сеченова, в уступках позитивизму (читай — и материализму).¹² К. Д. Кавелин в своей статье «Задачи психологии» и в самом деле не отрицал «великого значения рефлекторной теории», а материалистические воззрения на психику человека считал только неполными.¹³ В сущности, он выдвигал принцип параллельности психических и физиологических явлений, якобы протекающих независимо друг от друга. Кавелинская теория смыкалась с опытной или позитивистской школой в психологии (Вундт, Спенсер, Бен). Н. К. Михайловский в статье «Г. Кавелин как психолог», опубликованной в трех номерах журнала «Отечественные записки», указывал, что свои мысли Кавелин заимствовал у Вундта, Спенсера и Тэна.¹⁴

Интерес Л. Н. Толстого к этой полемике стимулировал Н. Н. Страхов, выступивший на стороне Кавелина в споре с Сеченовым. Будучи в дружеских отношениях с Толстым, Н. Страхов подробно знакомил писателя с ходом полемики. Вполне возможно, что благодаря ему Толстой воспринимал взгляды Вундта и Спенсера как созвучные учению Сеченова, тем более что сам Сеченов указывал на них как на своих сторонников, хотя и подвергал их критике за уступки идеализму. Опытная школа в психологии и в самом деле сыграла заметную роль в становлении и развитии тогдашних естественнонаучных взглядов на психику человека.¹⁵ В письме Страхову от 9 ноября 1875 года Толстой делился своими впечатлениями после прочтения книги В. Вундта «Душа человека и животных» (т. 1,

¹⁰ Ради точности укажем, что первой ответной статьей Сеченова были «Замечания на книгу г. Кавелина „Задачи психологии“» в журнале «Вестник Европы» (1872, № 11).

¹¹ Сеченов И. М. Избр. произв. М., 1952. т. 1. с. 101.

¹² Ярошевский М. Г. Иван Михайлович Сеченов. Л., 1968, с. 286.

¹³ См.: Кавелин К. Д. Задачи психологии. — Вестник Европы, 1872, № 4.

¹⁴ См. об этом в кн.: Ярошевский М. Г. Указ. соч., с. 250.

¹⁵ Ярошевский М. Г. 1) Указ. соч., гл. 6; 2) История психологии. М., 1976, с. 222—231.

СПб., 1865; т. 2, СПб., 1868): «Я... в первый раз понял всю силу материалистического воззрения и два дня был совершенным материалистом, но зато уже в первый и последний раз» (т. 62, с. 215). Толстой читал и перечитывал Вундта и на полях книги немецкого психолога оставил карандашные пометки. Если учесть, что Толстой упоминает о психологии Вундта еще в «Войне и мире», а с его книгой мог познакомиться сразу после ее выхода или во время своей работы над романом «Анна Каренина», то тогда можно объяснить почти текстуальное совпадение высказываний немецкого психолога и «доводов материалистов» (по определению автора «Анны Карениной») в сцене разговора харьковского профессора и Кознышева. Толстой вписывает свои вопросы и возражения против таких, например, высказываний Вундта: «...впечатление, чувство, представление и мысль заставляли предположить о существовании души», «...представление и мысль, стало быть, одно и то же» и т. п.¹⁶

Об опытной психологии Вундта много писали и сами участники дискуссии (Сеченов, Кавелин, Страхов), правда, с различных философских позиций. Создается впечатление, что под вымышленными именами Припасова, Вурста, Кнаушта, Кейса — научных противников профессора из Харькова и Кознышева — автор подразумевал представителей и русской, материалистической по характеру своему (Сеченов), и опытной позитивистской психологии и физиологии,¹⁷ в первую очередь Вундта, а также Г. Спенсера, с работами которого Л. Толстой был хорошо знаком.¹⁸ А сцена с ученым разговором воспроизводила атмосферу полемики К. Д. Кавелина, Н. Н. Страхова, П. Д. Юркевича, Ю. Ф. Самарина с Сеченовым и его сторонниками. В лице Сергея Кознышева, упрекавшего профессора из Харькова в уступках позитивизму, Толстой, очевидно, отразил особенности научной позиции Н. Н. Страхова и К. Д. Кавелина.

Характерно и то, что Толстой впоследствии (в 1877 году) начал писать художественное произведение в жанре беседы под названием «Прения о вере в Кремле», а затем вынашивал замысел философского диалога «Собеседники». В этих набросках рассматривался вопрос о соотношении веры и знания в жизни людей, и они являются своеобразным развитием описанного в романе «Анна Каренина» научного спора Кознышева и профессора с представителями материалистических взглядов на жизнь и психику человека. В «Собеседниках» противникам материализма и естествознания (Вирхова, Дюбуа-Реймона, Тиндаля, Милля) выступают Н. Страхов и профессор Киевской духовной академии П. Д. Юркевич, «которого Толстой знал лично».¹⁹

¹⁶ См. об этом в кн.: Библиотека Льва Николаевича Толстого в Ясной Поляне. М., 1958, т. 1, с. 143—144; Гусев Н. Н. Лев Николаевич Толстой: Материалы к биографии с 1870 по 1881 год. М., 1963, с. 225—226.

¹⁷ Толстой в письме Страхову от 2 января 1876 года, сообщая о задуманной статье против спиритизма, упоминал фамилии Вурста и Бутлера, «одуревших» от сидения под микроскопом и увидевших червей. Писатель имел в виду зоолога Н. П. Вагнера и химика А. М. Бутлерова, выступивших, как известно, в защиту медиумизма (т. 62, с. 235, 237). А в статье «О народном образовании» (1874), критикуя педантизм, свойственный немецкой педагогике, Толстой упоминает имя ученого Вурста Раймонта Якоби (1800—1845). Но фамилию Вурст в романе «Анна Каренина» автор (в числе других противников метафизической или идеалистической психологии) ставит в ряд тех научных имен, которые имели прямое отношение к полемике 60—70-х годов и способствовали становлению и развитию материалистической теории И. М. Сеченова.

¹⁸ Работа Г. Спенсера «Основания психологии» в двух томах вышла вторым изданием в 1870—1872 годах. В ней, хотя и непоследовательно, проводилась мысль о зависимости психических явлений от физического состояния и окружающей среды. Толстой причислил Спенсера к материалистам (см. его письмо Страхову от 2 января 1876 года — т. 62, с. 237).

¹⁹ См. об этом в кн.: Гусев Н. Н. Лев Николаевич Толстой: Материалы к биографии с 1870 по 1881 год, с. 458—459.

Вполне вероятно, что эти «противники», не названные в романе, позже появятся в незаконченной работе «Прения...» и в плане «Собеседников».

Возвращаясь к научному разговору из романа «Анна Каренина», следует особо подчеркнуть позицию Левина. Он читал и интересовался статьями, о которых шла речь, «как развитием знакомых ему, как естествоведнику, по университету основ естествознания, но никогда не сближал этих научных выводов о происхождении человека как животного, о рефлекссах, о биологии и социологии с теми вопросами о значении жизни и смерти для себя самого, которые в последнее время чаще и чаще приходили ему на ум» (с. 26).

Автор подчеркивает, что, как только научный разговор касался главного (как жить человеку), он тотчас же удалялся от этого задушевного и опять углублялся «в область подразделений, оговорок, цитат, намеков, ссылок на авторитеты».

После неудачи с предложением Кити Щербацкой Левин у себя в деревне читает книгу английского физика Д. Тиндала «Теплота, рассматриваемая как род движения» (русский перевод появился в 1873 году). Толстой, разумеется, и в этой сцене характеризует бойкие выкладки автора о связи электричества и теплоты как совершенно оторванные от жизни, действительных забот и тревог Левина. «Связь между всеми силами природы и так чувствуется инстинктом», для этого вывода достаточно просто философски взглянуть на жизнь — думает герой.

Но в начале романа Левин представлен таким же, как и все люди его круга. Автор подчеркивает, что они выработали особый взгляд на жизнь, опиравшийся на последнее слово науки. Поэтому неудивительно, что Левин кроме чтения и хозяйства, требовавшего особенного внимания весной, «начал этою зимой еще сочинение о хозяйстве, план которого состоял в том, чтобы характер рабочего в хозяйстве был принимаем за абсолютное данное, как климат и почва, и чтобы, следовательно, все положения науки о хозяйстве выводились не из одних данных почвы и климата, но из данных почвы, климата и известного неизменного характера рабочего» (с. 132). Когда к нему в имение приехал Степан Аркадьевич, то Левин также развивает свои мысли «о науке хозяйства» («Она должна быть как естественные науки и наблюдать данные явления и рабочего с его экономическим, этнографическим...» — с. 139).

Следует общепринятой моде и Степан Аркадьевич. Когда Долли нашла его любовную записку и, убитая горем, потребовала объяснений от мужа, Степан Аркадьевич не сумел «приготовить свое лицо», которое «совершенно невольно вдруг улыбнулось привычною, доброю и потому глупою улыбкой» (с. 8). «Увидав эту улыбку, Долли вздрогнула, как от физической боли... и выбежала из комнаты. С тех пор она не хотела видеть мужа». «Рефлексы головного мозга», «всему виной эта глупая улыбка», — «подумал Степан Аркадьевич, который любил физиологию» (с. 8—9). Источник глубоких заблуждений и дурных поступков, по Толстому, — в безрассудном желании оправдать свои низкие физиологические инстинкты с помощью популярных теорий, сбивающих с толку людей, в их стремлении использовать достижения науки в своей жизни.

К этому выводу постепенно приходит и Левин. Во время уборки сена ему «в первый раз ясно пришла мысль... переменить ту столь тягостную праздную, искусственную и личную жизнь, которою он жил, на эту трудовую, чистую и общую прелестную жизнь». «Все, что он передумал и перечувствовал, разделялось на три отдельные хода мысли. Один — это было отречение от своей старой жизни, от своих бесполезных знаний, от своего ни к чему не нужного образования» (с. 236).

А прежние его знания и образование — это университетский курс, самые различные и в основном естественнаучные теории, удовлетворяю-

щие, по мысли автора, праздное любопытство обеспеченных людей и служащие только прикрытием их дурных поступков.

При виде любимого и умирающего брата Левин с ужасом открывает для себя, что при решении вопросов жизни и смерти, смысла существования людей прежние или «новые» его убеждения («которые незаметно для него, в период от двадцати до тридцати четырех лет, заменили его детские и юношеские верования») ничего не могут объяснить. «Организм, разрушение его, неистребимость материи, закон сохранения силы, развитие — были те слова, которые заменили его прежнюю веру», «для жизни они ничего не давали» и даже вели к гибели. «Кроме того, он смутно чувствовал, что то, что он называл своими убеждениями, было не только незнание, но что это был такой склад мысли, при котором невозможно было знание того, что ему нужно было». «Более всего его при этом изумляло и расстраивало то, что большинство людей его круга и возраста, заменив, как и он, прежние верования такими же, как и он, новыми убеждениями, не видели в этом никакой беды и были совершенно довольны и спокойны» (с. 659—660).

Автор указывает, что Левин старательно «изучал и мнения этих людей, и книги, которые выражали эти ответы», но они не только ничего не объясняли, но и уводили его от решения действительно важных проблем к таким праздным вопросам, «как, например, о развитии организмов, о механическом объяснении души» (с. 660). Явно намекая на теорию Дарвина и учение о рефлексах Сеченова и чуть выше на закон сохранения и превращения энергии Р. Майера, Г. Гельмгольца, Дж. Джоуля, Толстой далее указывает, что Левин не получил ответа и в работах противников «материалистического объяснения жизни» (Платона, Шеллинга, Гегеля, Шопенгауэра, а также Хомякова).

Мучительные искания Левина («зачем я живу?») достигают своего апогея: «В бесконечном времени, в бесконечности материи, в бесконечном пространстве выделяется пузырек-организм, и пузырек этот подержится и лопнет, и пузырек этот — я». Толстой пишет: «Это было то последнее верование, на котором строились все, почти во всех отраслях, изыскания человеческой мысли» и которое усвоил Левин (с. 661). Было одно только средство избавиться от этой злой механической силы — смерть. Но самоубийство героя предотвращает разговор с мужиком, в котором ему открылась истина. Смысл этого открытия так представляется Левину: «Прежде я говорил, что в моем теле, в теле этой травы и этой букашки (вот она не захотела на ту траву, расправила крылья и улетела) совершается по физическим, химическим, физиологическим законам обмен материи. А во всех нас, вместе с оспнами, и с облаками, и с туманными пятнами, совершается развитие. Развитие из чего? во что? Бесконечное развитие и борьба?.. Точно может быть какое-нибудь направление и борьба в бесконечном! И я удивлялся, что, несмотря на самое большое напряжение мысли по этому пути, мне все-таки не открывается смысл жизни, смысл моих побуждений и стремлений. А смысл моих побуждений во мне так ясен, что я постоянно живу по нем, и я удивился и обрадовался, когда мужик мне высказал его: жить для бога, для души» (с. 667).

При этом автор поясняет, что герой открыл лишь то, что давно было в нем (и в этом переключке Толстого с Руссо), — любить другого. Только теперь Левин понимает, что подсознательно жил совсем другими, духовными истинами. «А это значило, что он жил хорошо, но думал дурно». Весьма показательным, что даже знаменитый парадокс Толстого (см. письмо Страхову от мая 1878 года) — «Зло есть все то, что разумно. Убийство, грабеж, наказание, все разумно — основано на логических выводах. Самопожертвование, любовь, — бессмысленны» (т. 62, с. 291) — был ранее вложен в уста Левина (т. 19, с. 379).

Разумом (т. е. знаниями) нельзя «отыскать значение сил природы и смысл жизни человека» (с. 669). Не случайно Левин во время родов Кити неожиданно для себя обращается к богу. «И он, неверующий человек», теперь знал, «что все не только сомнения его, но та невозможность по разуму верить, которую он знал в себе, нисколько не мешают ему обращаться к богу» (с. 593). В «Исповеди», подводящей итоги переломному периоду в творчестве писателя, Л. Н. Толстой довольно подробно характеризует свои мучительные поиски смысла жизни (т. е. позитивной программы) и в сущности аргументирует последовательно тот путь, который прошел Левин в романе «Анна Каренина». Отчетливо проявляется сходство философских построений в «Исповеди» (в частности, оценка значения естественнонаучных взглядов на природу и человека) с раздумьями Левина о смысле человеческого существования, о роли знаний, образования, науки в его судьбе и в судьбах русского народа.

Таким образом, история духовного возрождения Левина заключалась в преодолении бесполезных для решения общих философских проблем естественнонаучных знаний и в возвращении к вере, изначально заложенной в каждом человеке и лишь задавленной ложными идеалами образованных сословий и ученых, загипнотизированных успехами естественных наук.

Эта полемичность во многом определяет черты памфлетности, присущие проблематике и художественному строю романа. Отсюда и дихотомичность (контрастность) описаний, характеристик, оценок, т. е. компоновки материала, построенной на противопоставлении и борьбе духовных, с одной стороны, и телесных, физиологических, физических, материальных — с другой, начал в жизнедеятельности человека. Так правда противопоставляется лжи, а жизнь — смерти и так тем самым сложное толстовское описание получает свое стройное логическое осмысление.

Одной из наиболее важных причин, погубивших Николая, было его неверие. И Левин знал, «что неверие его произошло не потому, что ему легче было жить без веры, но потому, что шаг за шагом современно-научные объяснения явлений мира вытеснили верования» (с. 420). Описывая картину смерти Николая, Толстой противопоставляет искусственность и смятенность Левина естественности и деловитости Кити и Агафьи Михайловны. Автор подчеркивает, что, хотя Левин и считал себя умнее женщин и много читал о жизни и смерти, на самом деле он не знал и «одной сотой того, что знала об этом жена» или подруга Николая. Левин совсем не представлял, что нужно «говорить, как смотреть, как ходить», между тем у женщин «все выходило хорошо», потому что «кроме физического ухода, облегчения страданий, и Агафья Михайловна и Кити требовали для умирающего еще чего-то такого, более важного, чем физический уход, и чего-то такого, что не имело ничего общего с условиями физическими» (с. 418—419). Автор и в этой сцене книжные и «головные» знания характеризует как ложные ценности по сравнению с верой и духовным началом в человеке.

Известный натуралист Катавасов, «влюбленный в каракатицу» и сторонник эволюционной теории, развивает мысли о разделении труда между людьми в духе социал-дарвинизма. Ему нравится, что Левин в своей задуманной книге «не берет человечества как чего-то вне зоологических законов» (с. 568). Прозревший Левин думает о Катавасове и Кознышеве: «То, что они проповедывали, была та самая гордость ума, которая чуть не погубила его» (с. 678). Так же аттестует автор и крупного ученого Метрова, развивающего идеи в духе социологической школы Михайловского и его последователей. Все симпатичные Левину люди, как и подавляющая часть русского крестьянства, были верующими, а неприятные любили естествознание или придерживались (одни бессознательно, другие — сознательно) в жизни взглядов на человека как всего лишь на био-

логическое существо. Естественно, эти «неприятные люди» разделяли и другие обычные для их круга взгляды на жизнь, но они сводились к одному стремлению — насладиться жизнью и удовлетворить свои животные потребности. Вронского автор характеризует так: «Он и прежде часто испытывал радостное сознание своего тела, но иногда он так не любил себя, своего тела, как теперь» (с. 267).

Анна Каренина в трактовке Толстого от природы была наделена мягкостью и добротой. Это ее и выделяло среди других женщин высшего света, но и она была сбита с толку вредными и модными веяниями. Глубоко презирая нравы и обычаи своего круга, Анна и не пытается скрывать свое увлечение Вронским. Но ставка на «чувственную» любовь, на удовлетворение потребностей «физиологин», по мысли автора, неминуемо приводит любого человека к нравственной гибели. Толстой часто подчеркивает способность Анны «физически» воспринимать события и людей. И даже в разговоре о картинах Михайлова Анна вместе с Вронским и Голеннищевым под талантом художника «разумела прирожденную, почти физическую способность, независимую от ума и сердца» (с. 402). А перед трагической развязкой Анне кажется, что ей теперь открылся «смысл жизни и людских отношений»: «Да, про то, что говорит Яшвин: борьба за существование и ненависть — одно, что связывает людей» (с. 639). И эта доминантная мысль затем определяет не только раздумья героини, но и ее понимание окружающей жизни («И в домах все люди, люди... Сколько их, конца нет и все ненавидят друг друга»; «Разве все мы не брошены на свет... чтобы ненавидеть друг друга»; «Анна ясно видела, как они падали друг другу и как ненавидят друг друга» и т. п.).

Для автора было важно подчеркнуть, что Каренина исповедует взгляды на жизнь и назначение человека, сложившиеся на основе всякого рода социал-дарвинистических теорий и концепций (например, тезиса «борьбы за существование»). И с этими взглядами в дальнейшем Толстой связывает как нравственное перерождение и смерть Анны, так и симптомы той страшной болезни, которая охватила господствующие сословия общества.

Формула болезни, еще и еще раз повторяет художник, — подавление и игнорирование нравственных начал в себе и в жизни человека вообще, поклонение материализму, позитивизму, различным научным и философским теориям. В сущности, Анна приходит к тем воззрениям на жизнь, от которых отказывается в конце романа Левин. Поэтому так противоположен итог жизни этих двух героев.

В романе «Анна Каренина» отразился не только постоянный и глубокий интерес Л. Н. Толстого к самым различным естественнонаучным дисциплинам (физике, астрономии, химии, математике, физиологии, опытной психологии и т. п.), но и стремление писателя в преддверии коренной ломки его мировоззрения дать социальную и морально-этическую оценку роли тогдашней науки и техники в жизни общества. Несомненно, эта задача представлялась Толстому чрезвычайно важной не только потому, что наука и техника начинали занимать все большее и большее место в жизни общества. Как известно, в 60—70-е годы даже лучшие представители революционно-демократической и народнической критики и социологии с успехами естественных наук часто прямолинейно связывали общественный прогресс. Черты эциентизма отчетливо проявляются, например, в работах Д. Писарева, П. Ткачева. Толстой спорит с позитивистским истолкованием значения науки в развитии общества не только в своих публицистических произведениях, но и на страницах романа «Анна Каренина». При этом он несомненно опирается на герценовские мысли о необходимости соединения науки с массами и даже враждебности достижений естествознания интересам народа в условиях капиталистического производства. Толстой проявлял интерес к социологии и фи-

лософии А. И. Герцена еще в конце 50-х—60-х годах, а в 70-е годы увлечение наследием великого демократа принимает более широкие формы.²⁰

«Анна Каренина» — это роман-памфлет на самые разнообразные стороны жизни господствующих сословий России, в том числе и на откровенные попытки консервативной и либеральной критики оправдать существующие порядки, и в особенности эксплуатацию крестьян, ссылками на достижения науки, в частности естествознания. Нельзя забывать и о том, что именно в 70-е годы идеи социального дарвинизма и всякого рода другие позитивистские теории, претендующие на «новое» объяснение жизни общества, начинали широко входить в моду. И когда Толстой полемизировал с научно-материалистическими концепциями жизни, то он прежде всего развенчивал «позитивистские идеалы науки».²¹ В романе «Анна Каренина» автор, конечно, не отделял, да и не мог отделять вульгарно-материалистические, позитивистские и даже метафизические теории от иных, более глубоких научно-материалистических концепций жизни, но последним в своих теоретических работах, поскольку они попадали в его идейный кругозор (например, в «Исповеди» или трактате «Что такое искусство?»), он отдавал явное предпочтение по сравнению с другими социально-философскими и эстетическими школами.

Выступление великого художника против позитивистских теорий развития науки и общества в целом не только соприкасается с взглядами демократической критики тех и последующих лет (в частности, М. Е. Салтыкова-Щедрина, В. Г. Короленко, Н. К. Михайловского) на двойственную роль науки в жизни людей, но и близко беспощадной критике Энгельсом социал-дарвинизма и других буржуазно-позитивистских теорий, оправдывающих безудержную эксплуатацию человека человеком и вымирание целых народов. Художественный гений Толстого еще в пору первых всходов грядущей научно-технической революции рассмотрел опасность наступления эры «механизации» мысли, дегуманизации общества.

Великий писатель не включал естественнонаучные знания в истинно духовные ценности человека и говорил об их ограниченной, чисто практической пользе. Но он всегда придавал большое значение распространению достижений естествознания среди народа.²² И в этом опять-таки проявляется его перекличка с Герценом, страстным пропагандистом науки. Сильное и постоянное увлечение таким материалистом и демократом, как Герцен, без сомнения, сказалось и на мыслях Толстого о важном значении естествознания в познании тайн природы, о скором рождении истинной и «интегральной» науки о человеке и окружающей его жизни, и на убеждении писателя в бессилии науки объяснить цели и законы развития человеческого общества.

Толстой, конечно, был не совсем справедлив в своих нападках вообще на науку, но за ними стоял беспощадный реализм писателя, смелое обличение всех общественных и культурных институтов сословно-монархической России, стремление приблизить науку к интересам многомиллионной массы крестьянства.

В спорах Толстого с наукой его времени, являющихся важной стороной также и в идейном смысле романа «Анна Каренина», проявляется полемическая связь творчества писателя с достижениями естествознания и науки в целом и его спор с тогдашней наукой, и то стимулирующее значение, которое она для него имела. Именно научные теории тех лет и философские споры вокруг проблем социальной значимости естественных

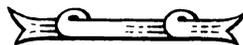
²⁰ Об этом см. в кн.: *Розанова С. А.* Толстой и Герцен. М., 1972.

²¹ *Уткина Н. Ф.* Указ. соч., с. 133.

²² См., например, его письмо П. И. Бирюкову от февраля 1887 года (т. 64, с. 11).

наук были теми жизненными источниками, на которые опирался беспощадный реализм Толстого-художника. И в последующих произведениях Л. Толстого отчетливо видна полемика автора с такими естественнонаучными взглядами на жизнь, которые прямолинейно прилагаются к объяснению социальных ценностей человека. Так, например, в романе «Воскресение» автор выступает против псевдонаучного учения о врожденной преступности Ч. Ломброзо, как и теории вырождения М. Нордау, а также против других теорий социал-дарвинистского толка.

Еще до революции знаменитый русский ученый Н. А. Морозов отметил: «О Толстом так много писали и пишут, что мечтать сказать новое слово о его личной жизни, обстановке или о его литературных произведениях значило бы поставить себе совершенно праздную цель. Но есть один уголок его души, в котором его истинное построение, мне кажется, еще не окончательно освещено. Это его отношение к современному естествознанию».²³ Эти слова легендарного шлиссельбуржца, думается, не утратили своей актуальности и по сей день. Тема «Толстой и наука» еще ждет своего освещения. Изучение сложных вопросов соприкосновения творчества Толстого с наукой его времени, и в частности с естествознанием, представляет не только историко-литературный интерес, но и имеет важное теоретическое значение, поскольку раскрывает тайны взаимодействия художественного и научного познания жизни.



²³ Морозов Н. А. Повести моей жизни. М., 1947, т. 3, с. 312.

ПОЭМА БАРАТЫНСКОГО «БАЛ»

Евгений Абрамович Баратынский известен преимущественно как замечательный лирик. Именно в лирике наиболее полно раскрылись его дарование, его неповторимая творческая индивидуальность. Юношеские, исполненные очарования и большого внутреннего чувства элегии «певца пиров и грусти томной», его медитативные стихотворения и особенно поздняя трагическая поэзия «Сумерек», поэзия глубоких и скорбных раздумий — вот что прежде всего определило место поэта в истории литературы, в сознании читателей и критики.

Но как ни велико значение лирики Баратынского, ею не исчерпывается все богатство и многообразие его творчества. Существенное место в наследии поэта занимают поэмы. И хотя в художественном отношении они несомненно уступают лучшим лирическим произведениям Баратынского, тем не менее и поэмы его представляют большой интерес: без них не только невозможно в полную меру понять сложный путь творческих исканий поэта — вся картина литературной жизни 1820-х годов в значительной мере предстанет обедненной, неполной. Нельзя забывать, что в то время определяющую роль в литературном процессе играли не лирические жанры, но произведения крупных форм; эпос преобладал над лирикой.

Между тем поэмы Баратынского изучены в нашем литературоведении совершенно недостаточно. В большинстве работ, посвященных поэту, о них говорится лишь попутно, специальных же исследований стихотворного эпоса Баратынского буквально единицы.

Такая недооценка их имеет различные причины.

Сохраняет, как видно, силу чрезмерно суровый приговор, высказанный о поэмах в свое время Белинским, по словам которого в них «много отдельных поэтических красот, но в целом ни одна не выдержит основательной критики»,¹ в них «больше ума, чем фантазии».² Сыграла, думается, свою отрицательную роль также и теория «двух Баратынских», прочно утвердившаяся в научной литературе еще начиная с работ М. Гофмана, согласно которой Баратынский-лирик и Баратынский-эпик не только абсолютно несхожи между собой, но идут чуть ли не противоположными путями. Поэмы Баратынского, писал М. Гофман, представляют «настолько резкие отличия от его лирических произведений, что их неудобно рассматривать параллельно с лирикой».³ По его мнению, в лирике Баратынский двигался в романтическом направлении, а в поэмах наоборот — «от идеализма к реализму».⁴

Такое противопоставление лирики Баратынского его же поэмам, стремление рассматривать их совершенно изолированно друг от друга, как явления чуть ли не противоположные, вне объединяющей их общей основы, игнорируя внутреннее их взаимодействие, представляется малопродуктивным: оно противоречит подлинному положению вещей и мешает в полной мере оценить и осмыслить как одно, так и другое.

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955, т. 6, с. 481.

² Там же, 1954, т. 5, с. 560.

³ Гофман М. Поэмы Баратынского. — Русская старина, 1915, январь, с. 117.

⁴ Гофман М. Поэзия Баратынского. Пгр., 1915, с. 16.

На пути к правильной, подлинно исторической оценке Баратынского, в том числе и его стихотворного эпоса, следует обратиться к суждениям Пушкина. Пушкин, как известно, проявлял неизменный интерес к творчеству Баратынского, не отделяя резкой чертой его лирику от поэм. В набросках статьи о Баратынском, к которым приступал неоднократно, он высоко оценивал все творчество поэта — и лирику и поэмы. Он восхищался «Эдой» — произведением, «замечательным оригинальной своею простотою, прелестью рассказа, живостью красок и очерком характеров, слегка, но мастерски означенных»;⁵ он отзывался о поэме «Бал» как о «блестящем произведении, исполненном оригинальных красок и прелести необыкновенной».⁶ Наконец, в наброске 1830 года, где Пушкин дает итоговую характеристику Баратынскому («Он у нас оригиналец, ибо мыслит»), он опять-таки равно высоко оценивает как его лирику, так и поэмы: «Кроме прелестных элегий и мелких стихотворений, известных всеми наизусть и по минутно столь неудачно подражаемых, Баратынский написал две повести, которые в Европе доставили бы ему славу, а у нас были замечены одними знатоками».⁷

Если не считать стихотворных сказок «Телема и Макар» (перевод из Вольтера) и «Переселение душ», а также юношеских «Пиров», в тематическом и жанровом отношении тяготеющих еще к дружеским посланиям, перу Баратынского принадлежат три законченные оригинальные поэмы: «Эда», «Бал», «Паложница». Каждая из них стала заметной вехой в творческих исканиях поэта.

Известно, что становление жанра лирической поэмы в европейской литературе было связано с романтическим движением, с деятельностью Байрона прежде всего. На русской почве он был утверждён Пушкиным.

Неудивительно, что и обращение Баратынского к этому жанру, совпавшее с поворотом в его творческом развитии, также было воспринято современниками как приобщение поэта к романтическому течению. Вот что писал Дельвиг 10 сентября 1824 года Пушкину в связи с работой Баратынского над «Эдой»: «Баратынский недавно познакомился с романтиками, а правила французской школы всосал с материнским молоком. Но уже он начинает отставать от них. На днях пишет, что у него готово полторы песни какой-то романтической поэмы».⁸

Говоря о Баратынском, Пушкин неизменно подчеркивал его глубокую оригинальность: «Он шел своею дорогою один и независим».⁹ Уже начиная с «Эды» Баратынский явственно осознает необходимость, в отличие от пушкинского пути, «идти новою собственной дорогою»,¹⁰ о чем прямо предупреждал читателей в предисловии. Об этом своем намерении он сообщал и в письме к И. И. Козлову от 7 января 1825 года: «... мне не хотелось идти избитой дорогою, я не хотел подражать ни Байрону, ни Пушкину».¹¹ О том, в чем конкретно проявилось своеобразие этой поэмы и в какой мере Баратынскому удалось в ней осуществить свою задачу, мне приходилось уже подробно писать в специальной работе.¹² Замечу лишь, что в «Эде» многое из задуманного Баратынским еще оказалось недостаточно прояснено, оставаясь как бы в скрытом виде. Но тенденции, намеченные в ней, в целом были несомненно продуктивны; они вели — в дальнейшем своем развитии — к созданию специфической разновидности

⁵ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. М., 1958, т. 7, с. 83.

⁶ Там же.

⁷ Там же, с. 221.

⁸ Пушкин. Полн. собр. соч. [Л.], 1937, т. 13, с. 108.

⁹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т., т. 7, с. 224.

¹⁰ Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотв. М., 1936, т. 2, с. 144.

¹¹ Баратынский Е. А. Стихотворения; Поэмы; Проза; Письма. М., 1951, с. 473.

¹² См.: Тойбин И. Поэма Баратынского «Эда». — Русская литература, 1963, № 2, с. 114—129.

сти романтической поэмы (сюжетно тяготеющей к стихотворной повести), в которой бытовой план органически переплетается с философским. В центре романтического эпоса Баратынского стоят нравственно-философские проблемы, связанные со стремлением выявить особую сложность, раздвоенность, внутреннюю противоречивость современного человека и его душевной жизни, тесное переплетение добра и зла. Предвосхищая Лермонтова, поэт нередко вводит образы «порочных», демонических героев, охваченных разрушительными страстями.¹³ Может быть, в наиболее ярком виде все эти особенности и нашли свое выражение в поэме «Бал» — несомненно значительнейшем произведении названного жанра в творчестве Баратынского.

Над «Балом» поэт работал свыше двух лет. Поэма была пачата еще в Финляндии, вскоре после «Эды», а закончена в октябре 1828 года. То был период переломный, необычайно значительный в духовной жизни русского общества, связанный с декабризмом. Именно эти годы оказались во многих отношениях решающими и в развитии поэта — все определеннее проступает «необщее выражение» его музыки, происходит накопление и кристаллизация новых черт и качеств, не укладывающихся уже в традиционные рамки элегического течения. Две ведущие, капитальные идеи выдвигаются в его творчестве к этому времени на передний план, становятся поистине стержневыми, связывая воедино различные в жанровом и тематическом отношении произведения и окрашивая их все более и более трагическим колоритом.

Одна из них была вызвана переоценкой рационалистической и индивидуалистической философии, веры во всецелое абсолютно свободной воли человека, его страстей и стремлений. Баратынский рано пришел к мысли о детерминированности личности, ее зависимости от власти «судьбы», всеобщих надличных законов. Каким бы сильным ни было стремление укрыться от них, в том числе в сфере интимных чувств, оно оказывается несостоятельным, невозможным. В спасительность любви поэт уже не верит: «Уж я не верую в любовь». «Судьба» при этом предстает по отношению к человеку как слепая, враждебная, фаталистическая сила, как некий «злой рок». Все это придает стихам поэта глубоко трагический тон:

Нужды непреклопной слепые рабы,
Рабы самовластного рока!
Земным ощущеньям насильственно нас
Случайная жизнь покоряет.¹⁴

Эта основополагающая коллизия находила многообразные преломления в проблематике и стиле произведений Баратынского, в том числе — опосредованно — и в форме раздора между чувством и мыслью, т. е. между субъективно-лирическим, безотчетно-чувственным началом и объективно сдерживающим, контролирующим «холодом ума». В сущности в художественной системе Баратынского коллизия ума и чувства в конечном итоге была эстетическим выражением его общественно-исторической позиции, противоречия между субъективным миром поэта и законами объективной действительности. Непосредственно (стихийно) проявляемое чувство признается уже недооцененным (недостаточным), как начало чисто личное, индивидуальное, своевольное; оно должно быть поэтому ограничено «холодом ума поверяющего», выступающего в данном случае

¹³ Тойбин И. М. Е. А. Баратынский. — В кн.: История русской поэзии. Л., 1968, т. 1, с. 355—356.

¹⁴ Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений / Вступ. ст., подг. текста и прим. Е. Н. Купреяновой. Л., 1957, с. 71. Далее стихотворные тексты Баратынского цитируются по этому изданию; ссылки даются в тексте.

как начало объективное.¹⁵ В то время как декабристы устами В. К. Кюхельбекера заявляли, что подлинной лирической поэзией является «сильное, свободное, вдохновенное изложение чувств самого писателя», призывали: «Дадим волю чувству, которого мы не лишены, по которому стыдимся»,¹⁶ — позиция Баратынского предстает существенно иной: «Душевым прихотям мы воли не дадим» («Признание»).

В этих условиях все интенсивнее преобразуется, трансформируется самый характер лиризма поэта: Баратынский стремится преодолеть субъективно-лирический тон поэзии, слишком сближавший ее с биографией автора, его личностью и превращавший ее либо в интимный лирический дневник, либо в патетическую гражданскую исповедь. Отсюда же — появление внесубъектных форм выражения авторского сознания в лирике, общая внутренняя ее сдержанность и т. п.¹⁷ Указанный всеобщий процесс находит отражение не только в лирике Баратынского, но и в его поэмах. Уже в «Эде» поэт демонстративно отказался от «лирического тона». Насколько принципы эти найдут дальнейшее развитие в структурных и стилевых особенностях «Бала», будет показано ниже.

Вторая стержневая идея, явственно определившаяся в мировоззрении и творчестве Баратынского к середине 1820-х годов, была связана с пониманием им природы человека, с его концепцией личности. В сознании поэта присутствовал идеал гармонически развитой личности — человека, у которого сохраняется внутренняя цельность, упорядоченность. (Позднее, в 1832 году, он особенно отчетливо выразит его в стихотворении «На смерть Гете»). Но тем острее Баратынский ощущал реальную дисгармонию окружающего мира и человека в нем; ему было свойственно типично романтическое представление об исконном разрыве между «небесным» и «земным», духовным и телесным в человеке — источнике внутреннего раскола в нем, его трагической разорванности, «промежуточности». В послании «Дельвигу» (1821) он писал:

Но в искре небесной прияли мы жизнь,
Нам памятно небо родное,
В желании счастья мы вечно к нему
Стремимся неясным желаньем!..

(с. 71)

Тема эта, углубляясь и усложняясь, пройдет через все последующее творчество, достигнув своего подлинно трагического апогея в «Сумерках».

Но, признавая в духе романтизма извечную двойственность человека, Баратынский одновременно начинает все острее осознавать и другое: сама реальная действительность — наступление «железного века» — оказывается на поверку подлинным источником (причиной) разрушения гармонической цельности человека, однобокого, крайне одностороннего и потому губительного развития в нем либо духовной (умственной) природы, либо природы телесной.

¹⁵ Истинный поэт, по словам Баратынского, должен обладать «свойствами, совершенно противоречащими друг другу: пламенем воображения творческого и холодом ума поверяющего» (*Баратынский Е. А. Полн. собр. соч. Пгр., 1915, т. 2, с. 212*). «Иную пьесу любишь по воспоминанию чувства, с которым она написана. Переправкой гордишься, потому что победил умом сердечное чувство», — писал Баратынский в апреле 1828 года Н. В. Пугаче (*Баратынский Е. А. Стихотворения; Поэмы; Проза; Письма, с. 491*). Позиция поэта в этом вопросе глубоко охарактеризована в статье Е. Н. Купреяновой «Е. А. Баратынский» (в кн.: *Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений, с. 26—27*).

¹⁶ Цит. по: *Декабристы / Сост. Вл. Орлов. М.; Л., 1951, с. 550, 555.*

¹⁷ Подробнее см.: *Тойбин П. М. Об особенностях общественно-литературной позиции раннего Баратынского. — Науч. докл. высшей школы. Филол. науки, 1961, № 2, с. 105—109.* Дуализм ума и чувства в поэзии Баратынского глубоко, хотя и весьма своеобразно, охарактеризован в работе И. М. Семенко «Баратынский» (в кн.: *Семенко И. М. Поэты пушкинской поры. М., 1970*).

Тема эта, мельком затронутая еще в 1823 году в послании «Н. И. Гнедичу» («Еще не породив прямого просвещения, Избыток породил бездейственную лень»), была развернута с поразительной силой в известной фантазии «Последняя смерть» (1827): в однобоком развитии «умственной» природы человека в ущерб телесной, чувственной Баратынский усматривал одну из возможных причин вырождения, грядущей гибели человечества. Эта владевшая Баратынским фундаментальная идея губительности однобокого развития человека по-своему преломилась также и в поэме «Бал», где в центре оказалась тема крайней гипертрофии телесной, чувственной страсти и ее разрушительных последствий.

Таким образом, поэма «Бал» возникла не в отрыве от лирики, но на пересечении основных линий всего творчества Баратынского середины 1820-х годов.

* * *

«Бал» вызвал при своем появлении многочисленные и довольно разпоречивые отзывы критики. Но в одном пункте мнение ее было, в общем, единодушным — в признании подлинной оригинальности и глубокого своеобразия произведения. «Новая поэма его (Баратынского, — *И. Т.*), — писал «Московский телеграф», — доказывает, что с той степени, на которой он был доньше в современной русской литературе, сделан им шаг и весьма значительный. „Смерть последнего человека“ и „Бал“ суть творения, показывающие талант Баратынского в полной силе, совершенной оригинальности и зрелости».¹⁸

Принципиальная повизна «Бала» обнаружилась уже в самой его теме, в содержании, столь необычном для традиционной байронической поэмы. В последней события разворачиваются, как правило, в экзотической обстановке, вдали от общества, на фоне ярких «местных красок». Баратынский же в «Бале» демонстративно обратился к жизни современного великосветского общества. «Бешенство страстей, которые тревожат от времени до времени стоячие воды тихого огромного озера, называемого большим светом, дало поэту нашему основание его творения».¹⁹

В поэме появляются сатирические зарисовки московского света, выдержанные почти в грибоедовском духе.²⁰ Таковы, например, сцена московского бала или образ князя, который спешит в «клуб к обеду», перекликающиеся манерой изображения с «Горе от ума»:

... «С тобой мученье!
 Без всякой грусти ты грустишь;
 Как погляжу, совсем больна ты:
 Ей-ей! с трудом вообразишь,
 Как вы причудами богаты!
 Опомнись тебе пора.
 Сегодня бал у князь-Петра;
 Забудь фантазии пустые
 И от людей не отставай...
 Ну что, поедешь ли?» — «Поеду», —
 Сказала, странно оживясь,
 Княгиня. «Дело, — молвил князь, —
 Прощай, спешу я в клуб к обеду».

(с. 259, 260)

Как раз в феврале 1825 года, извещая Н. В. Путьяту о работе над новой поэмой и приведя в письме отрывок из нее (описание бала в Москве), Баратынский далее просил: «Очень меня обяжешь, ежели испол-

¹⁸ Московский телеграф, 1828, декабрь, № 24, с. 475.

¹⁹ Там же.

²⁰ См. об этом: *Пигарев К. Е. А. Баратынский*. — В кн.: Баратынский Е. А. Стихотворения; Поэмы; Проза; Письма, с. 16.

лишь свое обещание и пришлешь „Горе от ума“. Не понимаю, за что москвичи сердятся на Грибоедова и на его комедию: титул ее очень для них утешителен и содержание отрадпо». ²¹

Здесь, в «большом свете» с его ничтожными и мелочными интересами, прозаичностью существовавшая развертывается драма героини Баратынского — княгини Нины, образ которой, парисованный, по словам Пушкина, со временем, являлся совершенно новым в тогдашней русской литературе. Перед нами уже не традиционный тип байронической героини, действующей в особом экзотическом мире. Княгиня Нина наделена специфическими чертами; она — человек светского круга, женщина, смело нарушающая принятые в нем нормы поведения, светские приличия и условности. ²² Создавая этот образ, Баратынский помимо реальных, жизненных впечатлений учитывал, должно быть, не только героинь поэм Байрона и Пушкина, но и тип женщины, имевших особое распространение во французской литературе начиная с Дельфины де Сталь.

Любовь Нины, мучения ревности и смерть ее, не перенесшей измены Арсения, — вся эта сюжетная канва, лежащая в основе «Бала», дала поэту возможность воспроизвести такие сферы жизни, которые были до того неведомы тогдашней русской поэме. Необычайно смелым было обращение Баратынского к таким, например, вопросам, как различие темпераментов в любви («Мои любовники дышали Согласным счастьем дватри дни; Чрез день, другой потом они Несходство в чувствах показали»), психология увядающей красавицы («И Нина трепетной рукою Лицо румянит в первый раз»); светский брак, превратившийся в нечто формальное, не связанный с чувствами и общими интересами супругов: выясняется, что между Ниной и ее мужем нет в сущности ничего общего. О последнем сказано кратко, но достаточно выразительно: «Муж не весьма сентиментальный, Сморгаясь громко, входит князь» (с. 259).

Баратынский позднее провозгласит: «Две области — сияния и тьмы — Исследовать равно стремимся мы» (с. 193). Пафос анализа, прозиконовения в области, считавшиеся до того запретными для поэзии, расширение круга привлекаемых жизненных явлений, тем — всем этим Баратынский в «Бале» объективно расчищал почву для развития романа, намечая пути, в чем-то — пусть косвенно — сходные с теми, что пролагал на Западе Бальзак.

Аналогия между Баратынским и Бальзаком возникла еще у современников поэта. В книге Кенига «Очерки русской литературы» («Literarische Bilder aus Russland», 1837) Баратынский прямо назван русским Бальзаком в стихах. ²³ Следует, однако, учесть, что книга Кенига была написана по информации Мельгунова, ²⁴ который сам не во всем соглашался с такой интерпретацией Баратынского).

К творчеству французского писателя Баратынский проявлял значительный интерес. Он писал в 1833 году И. Киреевскому о художественном методе Бальзака: «... у него потребность генерализировать понятия, желание указать сочувствие и ответственность каждого предмета и каждого факта с целою системою мира». ²⁵ Существенно важно, что Баратынский характеризует этот метод Бальзака как в чем-то родственней,

²¹ Там же, с. 477.

²² Прототипом Нины, как известно, была А. Ф. Закревская, жена финляндского генерал-губернатора, которой посвящено стихотворение Баратынского «Как много ты в немного дней...». Эта «Магдаллина», «Клеопатра Невы» изображена Пушкиным в ряде стихотворений, а также в прозаических набросках из жизни света в лице Вольской. (См.: Щеголев П. Из разысканий в области биографии и текста Пушкина. — В кн.: Пушкин и его современники. Пб., 1911, вып. 14, с. 190).

²³ Кениг. Очерки русской литературы. СПб., 1862, с. 119.

²⁴ См.: История одной книги. М., 1839.

²⁵ Баратынский Е. А. Стихотворения; Поэмы; Проза; Письма, с. 522 (письмо от 28 ноября 1833 года).

близкий ему самому. Речь при этом идет именно о раннем Бальзаке, — в частности, в связи с его аналитическими этюдами («Теория походки»). Что ему более импонирует метод именно раннего Бальзака, видно также из того, что, сравнивая И. Киреевского с Бальзаком, Баратынский с удовлетворением отмечает: «У тебя теперь, что было у него (Бальзака, — И. Т.) вначале: совестливая изысканность выражений».²⁶ Позднее у самого Баратынского возникнет мысль о написании романа в духе Бальзака.²⁷

И все же, несмотря на отдельные точки соприкосновения, произведения Баратынского («Бал») и Бальзака принадлежат к совершенно разным явлениям, разным художественным системам. «Бал» Баратынского — не роман, а поэма, и это имеет принципиальное значение. Говоря пушкинскими словами, здесь — «дьявольская разница!»

Свойственная стихотворному эпосу Баратынского двуплановость, обнаружившаяся еще в «Эде», в гораздо большей степени дала себя знать в «Бале»: бытовые зарисовки, «прозаические» подробности и описания не являются в поэме самоцелью; бытовой, реально-психологический план и в ней переключается в философский, предельно обобщенный, исполненный символика, высокой патетики и эмоциональной напряженности.

На фоне прозаической, мелочной, обыденной действительности в поэме разыгрывается трагедия бурной, яростной, губительной страсти, испепелившей душу героини, страсти, обернувшейся разрушительной силой. Героиня, княгиня Нина, оказывается не столько обычной светской красавицей, переживающей житейскую драму ревности, сколько, по определению Белинского, «демоническим характером в женском образе», «страшной жрицей страстей»:

... Но порой,
Ревнивым гневом пламенея,
Как зла в словах, страшна собой,
Являлась новая Медея!
Какие слезы из очей
Потом катилися у ней!

(с. 250)

Это «упившаяся вакханка», Лаиса, перед которой никнут Адонисы, одержимая оголенной чувственностью:

Страшись прелестницы опасной,
Не подходи: обведена
Волшебным очерком она;
Кругом ее заразы страстной
Исполнен воздух! Жалок тот,
Кто в сладкий чад его вступает, —
Ладью пловца водоворот
Так на погибель увлекает!
Беги ее: нет сердца в ней!
Страшись вкрадчивых речей
Одуряющей приманки;
Влюбленных взглядов не лови:
В ней жар упившейся вакханки,
Горячки жар — не жар любви.

(с. 250—251)

То же самое может быть отнесено и к Арсению — он не столько любовник, т. е. бытовая фигура, сколько «посланник рока».

²⁶ Там же.

²⁷ См.: Фридендер Г. М. Нравоописательный роман: Жанр романа в творчестве романтиков 30-х годов. — В кн.: История русского романа. М.; Л., 1962, т. 1, с. 268—269.

Возвышению и «генерализированию» явлений, переключению их в философический, не бытовой план подчинена вся художественная структура поэмы. Претворению принципов максимальной обобщенности образов, их абстрагированию и символизации служит, в частности, широкое использование различного рода мифологических, легендарных и условно исторических имен, с которыми Баратынский в поэме то и дело не просто сравнивает своих героев, но и прямо отождествляет. Происходит слом привычных ассоциаций. Герои как бы переносятся в особый поэтический мир, возвышающийся над изображаемой действительностью, утрачивают свою конкретность. Так, княгиня Нина характеризуется одновременно как «новая Медея», «хладная Лаиса», «самовластная Фея», «Питомица Эпикура и Ниноны».²⁸ Каждое из данных отождествлений само по себе не имеет самостоятельного значения, а важно лишь в этом общем «вторичном» контексте всей поэмы, в ассоциативном, символическом ореоле, обволакивающим рассказ о современном светском обществе.

В самом авторском повествовании все время мелькают реминисценции из различных источников, усиливая смутные дополнительные смысловые связи, имена Сатурна, Адониса, других мифологических и легендарных образов. Налет символики явственно ощущается также и в характере описательных картин поэмы:

Над ней сплпсь из облаков
Великолепные чертоги;
Она на троне из цветов,
Ей угодяют полубоги.

(с. 251)

Под пером Баратынского изображение «втайне убранного кабинета» Нины:

Где сладострастный полусвет,
Богинь роскошных изваянья,
Курений сладких легкий пар, —
Животворило все желанья,
Вливало в сердце томный жар, —

(с. 253)

напоминает, скорее, некий древний языческий (мифологический) храм, в котором служит Адонису «страшная жрица страстей». Здесь страсть и смерть поистине сплетаются воедино:

Где сухощавые Сатурны
С косами грозными сидят,
Склонясь на траурные урны;
Где кости мертвые крестом
Лежат разительным гербом
Под гробовыми головами...

(с. 263)

Оба плана — бытовой и возвышенный — оказались в поэме в сложных соотношениях, они не всегда органично совмещены. Между ними нередко проступают разрывы, зазоры — результат непреодоленного художественного «дуализма». Так, ослабленность, недостаточность или даже

²⁸ Критика возмущалась тем, что Баратынский прибегает к подобному сопоставлению: «Все то, что нам известно о Фринах, о Лаисах, о Семпрониях, о Нинонах, совокуплено в одной княгине Нине и ко всему тому еще присовокуплено Митридатово колечко с ядом, носимое на груди 19 века! Но Фрина, Лаиса, Семпрония, Нинона, Митридат — лица исторические; их некуда девать. С каким же намерением и для какой цели вымышлен характер самый безнравственный, самый бесстыдный, под именем княгини?..» («Дамский журнал», 1829, ч. 25, с. 61).

отсутствие мотивировок, объясняющих поведение и поступки действующих лиц поэмы, вызывали у многих критиков и читателей «Бала» настойчивые обвинения в отсутствии «правдоподобия». «Может быть, — иронизировал Надеждин, — некоторые кропотуны станут допрашиваться: каким образом между *бессердечною* Ниною и *сердобольным* Арсением могла образоваться слишком *сердечная* связь, стоившая Нине жизни, а поэту вдохновения!.. хе!-хе!-хе!» И далее: «Но что же именно могло вдохнуть столь сильную страсть в сне выдохшееся сердце? Поэт отвечает вам на то: „Неодолимо, как судьбина, *не знаю* что... к тебе влекло“, — и гордцев узел рассечен».²⁹

С точки зрения бытового правдоподобия многое в «Бале» и в самом деле необъяснимо. Но все дело в том, что в художественной системе Баратынского акцент ставится не на бытовом содержании поэмы, а на более высоком и многозначном философском ее смысле. Разрыв между указанными планами обнаруживается и в несоответствии завязки поэмы ее развязке. Отметив, что «демоническому характеру в женском образе» в поэме противостоит «посланник рока», в котором «должно предполагать могучую натуру, сильный характер», Белинский далее замечает: «Нашла коса на камень: узел трагедии завязался. Любопытно, чем развяжет его поэт».³⁰ Между тем в ходе дальнейшего развития фабулы Арсений мирно обручился с другой (Ольгой) — ничего трагедийного в подобной развязке не было. Развязка не соответствовала завязке. «Несмотря на трагическую смерть Нины, которая отравилась ядом, *такая* развязка *такой* завязки похожа на водевиль, вместо пятого акта приделанный к четырём актам трагедии», — подчеркивал Белинский.³¹

Само авторское повествование нередко оказывается на грани патетического, трагического — и иронического планов, которые словно меняются местами. Так, например, ироническая интонация в конце поэмы оттепала в ней не «трагедию», но «водевиль»:

Обсев гостиную кругом,
Сначала важное молчанье
Толпа хранила; но потом
Возникло томное жужжанье:
Оно росло, росло, росло
И в шумный говор перешло.

(с. 264)

Да и своеобразная полемическая эпиграмма, которой завершалась поэма, звучала в духе пародийной новеллы:

Поэт, который завсегда
По четвергам у них обедал,
Никак с желудочной тоски
Скропал на смерть ее стишки.
Обильна слухами столица;
Молва какая-то была,
Что их законная страница
В журнале дамском привяла.³²

(с. 264)

Но, повторяю, этот подчас прорывающийся иронический тон авторского повествования в целом не заслонял подлинной значительности об-

²⁹ Вестник Европы, 1829, январь, с. 161, 162.

³⁰ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 6, с. 483, 484.

³¹ Там же, с. 484.

³² Грань между трагедийным и пародийным в «Бале» была столь зыбкой, что один из критиков посчитал произведение «прекрасной анекдотической поэмой» (цит. по: Баратынский Е. А. Полн. собр. соч., т. 2, с. 246).

щего содержания поэмы. «Мне бы очень было досадно, ежели б в „Бале“ видели одну шутку», — признавался Баратынский.³³

* * *

Тема страстей, их роли в жизни человека давно уже тревожила Баратынского. Напомню хотя бы стихотворение «Истина», в котором последняя предлагает лирическому герою в качестве условия обретения им счастья полное отречение от страстей: «И, страстного, отрадному бесстрастью Тебя я научу» (с. 98).

Позднее, в стихотворении 1833 года «К чему невольнику мечтания свободы?» тема эта получит более диалектическую интерпретацию: в ответ на предложение смириться, отвергнуть «мятежные мечты» и «желания» следует резкое возражение:

Безумец! не она ль, не вышняя ли воля
Дарует страсти нам? и не ее ли глас
В их гласе слышим мы?..

(с. 161—162)

Вместе с тем проблема страстей получила в творчестве и раздумьях Баратынского и другой поворот, связываясь с его концепцией двойственности человеческой природы (телесное и духовное начала) — источника трагического разлада, «одинаково пагубного для человека в историческом и духовном смыслах».³⁴ О грозящей опасности одностороннего развития в человеке одной лишь «фантазии», полного отречения от «телесной природы», «земных желаний» Баратынский с потрясающей силой предупреждал в стихотворении «Последняя смерть». Не менее остро проблема разъединенности «души» и «тела» освещена в позднем стихотворении «На что вы, дни! Юдольный мир явленья...»:

Недаром ты металась и кипела,
Развитием спеша,
Свой подвиг ты свершила прежде тела,
Безумная душа!

(с. 183)

Бесконечно трагична такая разъединенность, и, быть может, особенно страшным оказывается существование «тела», лишённого духовности. Л. Я. Гинзбург пишет об этом стихотворении: «Душа и тело катастрофически расчленены. Тело здесь — своеобразный персонаж, обладающий собственным бытием и потому особенно страшный своей бездумностью».³⁵

На ином материале — материале жизни светского общества — и в ином ракурсе проблема эта своеобразно отразилась и в поэме «Бал», в центре которой — трагическая история женщины, вступившей в схватку с самой судьбой. Княгиня Нина — жертва роковой страсти. Не одухотворенное чувство любви, возвышающее душу, несущее радость и укрепляющее связи с людьми, владеет Ниной, но та страсть, которая опустошает душу, действует подобно разрушительной грозе, оказывается безжалостной и губительной для нее самой и окружающих. Напомним еще раз определения, характеризующие героиню поэмы: «Как зла в словах, страшна собой, Являлась новая Медея!»; «Кругом ее заразы страстной Исполнен воздух!»; «... Нет сердца в ней»; «В ней жар упившейся вакханки, Горячки жар — не жар любви». О ее отношениях с Арсением говорится:

Но, жрица давняя любви,
Она ль не знала, как в крови

³³ Лит. наследство, т. 58, 1952, с. 83.

³⁴ Коровин В. И. Поэты пушкинской поры. М., 1980, с. 143.

³⁵ Гинзбург Лидия. О лирике. 2-е изд., доп. Л., 1974, с. 86.

Родить мятежное волнение,
 Как в чувства дикий жар вдохнуть...
 И всемогущее мгновение
 Его повергло к ней на грудь.

(с. 253)

Тема гипертрофии темной, неодолимой страсти соотносится в «Бале» с темой фатальности судьбы, неотвратимости ее власти. Княгиня Нина бросает вызов самой судьбе, вступает в схватку с нею. Смерть и страсть — вот те два «генерализированных», предельно обобщенных понятия, к которым стягиваются коллизии «Бала» — в том его философском плане, что просвечивает за обыденной, житейской историей любви и ревности.

В год опубликования «Бала» Баратынским было написано стихотворение «Смерть», в котором последняя была истолкована им в качестве всеобщего закона бытия, кладущего пределы, в частности, и гипертрофированной чувственной страсти:

Ты фивских братьев примирила,
 Ты в неумеренной крови
 Безумной Федры погасила
 Огонь мучительной любви...
 Ты предстаешь, святая дева! —
 И с остывающих ланит
 Бегут мгновенно пятна гнева,
 Жар любострастия бежит.³⁶

(с. 356)

Нечто аналогичное имеет место и в «Бале»: только смерть может погасить роковую, всепожирающую страсть героини. Смерть Нины предстает как неумолимый ход судьбы:

К руке княгининой она
 Устами ветхими прильнула —
 Рука ледяно-холодна.
 В лицо ей с трепетом взглянула —
 Глаза стоят и в пене рот...
 Судьбина Нины совершилась...

(с. 263)

Выясняется, что над индивидуальной волей людей господствует более могущественная власть — власть надличных законов. Эта тема столкновения воли и страсти героев с более могущественными силами судьбы преломляется в фабуле поэмы, во всем ее художественном строе. Поначалу кажется, что ничто не может противостоять силе страстей Нины, безграничности ее желаний, ее личной воле. Указывая на талисман, которым владеет (перстень с ядом), она восклицает: «...с ним я выше рока!» Выясняется, однако, что это далеко не так — в конечном итоге Нина сама оказывается лишь орудием фатальных сил, во власти неодолимой судьбы:

Неодолимо, как судьбина,
 Не знаю, что, в игре лица,
 В движеньи каждом пришлеца
 К нему влекло тебя, о Нина!

(с. 252)

И все же героиня верна себе до конца, она не становится на путь покорности и самоотречения, предпочитая смирению смерть, оставаясь бескомпромиссной.

³⁶ «Смерть подобна деспотической власти», — писал Баратынский П. А. Вяземскому («Старина и новизна», 1902, кн. 5, с. 46).

В плане житейском, бытовом ее самоубийство мотивируется ревностью, мотивируется, впрочем, осторожно, предположительно:

Как видно, ядом отравилась,
Сдержала страшный свой обет!

(с, 263)

Но в плане философском, проблемном суть в другом: «Судьбина Нины совершилась!» Подлинная причина ее гибели именно в этом — в фатальности судьбы.

* * *

Между проблематикой поэмы Баратынского и особенностями ее поэтики и стиля существует, естественно, глубокая внутренняя связь. Последняя проступает, пожалуй, особенно наглядно в характере авторского повествования. В «Бале» бросается в глаза подчеркнута «объективная» манера этого повествования, стремление автора показать независимость своей позиции по отношению к событиям и действующим лицам, преодолеть собственно лирическую субъективность рассказа. Подобный путь, как мы помним, намечался уже в «Эде». В еще большей степени преодоление обнаженного «лирического тона» дает себя знать в «Бале» — поэме, где «совершенно простое» и «очень необыкновенное» вступают в новые соотношения. Здесь имеет место своеобразная «нейтральность» авторской позиции.

Примечательно, что первоначально повествование в «Бале» предполагалось вести от первого лица — рассказчика, который добродушно балагурит в стиле *causerie* «Пиров»:

... Ношу ли фрак я, иль мундир,
Женат ли я, хочу ль жениться, —
Мне всякий рад. Когда не лень,
Вальсировать и волочиться
В Москве могу я каждый день.³⁷

Но затем образ «автора» и тон повествования принципиально изменились. И дело не только в том, что «автор» решительно отделил себя от действующих лиц — само по себе такое разграничение было характерно и для пушкинского «Евгения Онегина» («Всегда я рад заметить разность между Онегиным и мной»). Но в последнем «автор» (повествователь и участник событий) предстает во всей полноте и сложности человеческих чувств, переживаний, мыслей современника эпохи, яркой и душевно богатой личности, пронизывающей весь разнородный материал мощным лиризмом.

В поэме Баратынского структура образа «автора» предстает иной; «автор» лишен сколько-нибудь конкретных черт личности, определенного реально-исторического, конкретно-психологического содержания, «автор» — нечто вроде абстрагированной точки зрения.

В ходе повествования всячески подчеркивается «объективность», «нейтральность» авторской позиции. Так, сообщая о приходе княгини-мамушки, повествователь употребил безличную форму: «Дверь заскрипела, слышит ухо Походку чью-то на полу». Позиция эта подчас выражается и в форме нарочито «бесстрастных» замечаний, заключенных в скобки:

Однажды (до того дошло)
У Нины вспыхнуло чело
И очи ярко заблестали.

(с, 254)

³⁷ Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотв., 1936, т. 2, с. 174.

Или:

Меж тем (к какому разрушенью
Ведет сердечная гроза!)
Ее потухшие глаза
Окружены широкой тенью...

(с. 260)

Перечислив возможные причины отъезда Нины с бала, «автор» констатирует: «Что б ни было, ей дурно стало, Она уехала домой» (с. 261).

Такая чрезмерно подчеркнутая объективность авторского тона могла быть истолкована критикой чуть ли не как безразличие Баратынского по отношению к героям или даже его душевное равнодушие. Так, Надеждин, процитировав строки: «Судьбина Нины совершилась, Нет Нины! ну, так что же? нет! Как видно, ядом отравилась, Сдержала страшный свой обет!», иронически воскликнул: «Какое эпическое равнодушие!»³⁸ Между тем дело совсем в другом — в том, что самой структурой повествования Баратынскому, в соответствии с содержанием поэмы, важно передать идею фатальности судьбы, власти сверхличных законов, их «бесстрастности».

Отсутствие единства авторской личности (как эмоционального, душевного целого) вызвало у И. В. Киреевского мысль о том, что в поэме нет «одной составной силы». Он писал: «... в Бальном вечере Баратынского нет средоточия для чувства и (если можно о поэзии говорить языком механики) в нем нет одной составной силы, в которой бы соединились и уравновесились все душевные движения».³⁹

В общем строе поэмы исключительно важную эстетическую роль приобрело живописание вещей, реалий быта, заменяющих нередко собственно психологические характеристики героев. Например, обстоятельные эстетизированные зарисовки туалета Нины, с их подробностями, по своему восполняют характеристику ее душевного состояния:

Уж газ на ней, струясь, блистает;
Роскошно, сладостно очам
Рисует грудь, потом к ногам
С гирляндой яркой упадает.
Алмаз мелькающих серег
Горит за черными кудрями;
Жемчуг чело ее облёт
И, меж обильными косами
Рукой искусной пропущён,
То видим, то невидим он.
Над головою перья веют;
По томной прихоти своей,
То ей лица они лелеют,
То дремлют в локонах у ней.

(с. 260)

На основании этих и подобных им стиливых особенностей делались попытки объявить поэмы Баратынского ранними провозвестницами «натуральной школы»; в теоретических положениях поэта усматривали лозунги «будущего натурализма».⁴⁰ Но, как уже было выяснено выше, собственно бытовой план описаний в «Бале» не имел самодовлеющего значения — он служил воссозданию мира нравственно-философских идей.

«Бал» оказался на перепутье творческих исканий Баратынского: поэма эта отражала тот переходный период развития поэта, когда ранняя элегическая струя в его творчестве уже иссякала, а время «Сумерек» еще не наступило.

³⁸ Вестник Европы, 1829, январь, с. 164.

³⁹ Киреевский И. В. Полн. собр. соч. М., 1911, т. 2, с. 30.

⁴⁰ Русский романтизм: Сб. статей / Под ред. А. И. Белецкого. Л., 1927, с. 22.

Перелом этот совпал с общими глубинными изменениями, которые происходили в тогдашней русской поэзии и смысл которых суждено было в наибольшей степени выразить Пушкину. Подлинное значение великих пушкинских открытий заключалось, как известно, в утверждении принципов реализма, народности, историзма — всего, что стало отныне магистральным путем всей последующей русской классики. Овладение бесконечно широким и динамическим потоком жизненных явлений, включение человека во все многообразие исторических, индивидуальных и общественных связей — вот что несла с собой перестройка пушкинского творчества, ознаменовавшая переход от романтических поэм к «Борису Годунову», «Евгению Онегину», «Полтаве».

К чести Баратынского, подлинные масштабы художественных открытий и свершений Пушкина этих лет были им определены и осознаны почти сразу. Уже в декабре 1825 года, работая над «Балом», он писал Пушкину по поводу «Бориса Годунова»: «Иди, довершай начатое, ты, в ком поселился гений! Возведи русскую поэзию на ту степень между поэзиями всех народов, на которую Петр Великий возвел Россию между державами. Соверши один, что он совершил один; а наше дело — признательность и удивление». ⁴¹ Проходит несколько лет, и в марте 1828 года, по завершении «Бала», прочитав очередные главы «Онегина», он так разъяснил свое понимание романа: «Я очень люблю обширный план твоего „Онегина“; но большее число его не понимает. Ищут романтической завязки, ищут обыкновенного и, разумеется, не находят. Высокая поэтическая простота твоего создания кажется им бедностью вымысла, они не замечают, что старая и новая Россия, жизнь во всех ее изменениях, проходит перед их глазами...» ⁴² Найдены, как видим, поразительно точные и емкие формулировки, выражающие самое существо пушкинского новаторства: «высокая поэтическая простота» романа, перед читателями проходит «жизнь во всех ее изменениях»!

Но сам Баратынский, при всем его понимании пушкинских открытий и при всей оригинальности и неподражаемости собственных произведений, в том числе «Бала», по основам художественной методологии оставался в целом, в главном на романтических позициях. Это касается прежде всего принципов изображения человека, проблемы обусловленности его историческими, социальными связями. Между Пушкиным и автором «Бала» было немало точек сопряжения и близости (что было, кстати, демонстративно подчеркнуто самим фактом публикации «Бала» с «Графом Нулиным» в одной обложке). Но близость не могла скрыть и глубоких принципиальных различий.

Так же как и Баратынского, Пушкина в конце 20-х — начале 30-х годов глубоко интересовал образ страстной, экзальтированной красавицы, презирающей светские условности. В ряде стихотворений («Портрет», «Наперсник», «Когда твои молодые лета...») Пушкин запечатлел черты подобного образа, который, как известно, у него и у Баратынского восходил к общему прототипу — графине А. Ф. Закревской. Пушкин писал, например, в «Портрете»:

... И мимо всех условий света
Стремится до утраты сил,
Как беззаконная комета
В кругу расчисленных светил.

В разработке этой темы «Бал» оказал определенное влияние на пушкинские прозаические наброски из жизни света («Гости съезжались на дачу» и «Мы проводили вечер на даче»), в которых создан выразитель-

⁴¹ Баратынский Е. А. Стихотворения; Поэмы; Проза; Письма, с. 484—485.

⁴² Там же, с. 489.

ный образ Зинаиды Вольской — героини, нарушающей, подобно Нине из «Бала» Баратынского, светские условности.⁴³ И все же в целом позиции Пушкина и Баратынского в освещении данной темы оказались различными.⁴⁴



⁴³ Высказывалось предположение, что Пушкин отказался от первого варианта повести «Гости съезжались на дачу», потому что в конце 1828 года он познакомился с «полным» текстом „Бала“ Баратынского, который не только героиней своей поэмы избрал ту же Закревскую, но предвосхитил и всю фабульную схему Пушкина» (см.: *Пушкин*. Полн. собр. соч., 1936, т. 4, с. 762). Отметим со своей стороны, что поэма «Бал» могла быть учтена Пушкиным и при разработке им темы Клеопатры (впрочем, занимавшей поэта с 1826 года) в повести «Мы проводили вечер на даче». См.: *Тойбин И. М.* «Египетские ночи» и некоторые вопросы творчества Пушкина 1830-х годов. — В кн.: Вопросы истории литературы и фольклора. Орел, 1966, с. 119—120. (Учен. зап. Орловск. пед. ин-та; Т. 30).

⁴⁴ См. в этой связи: *Чичерин А. В.* Возникновение романа-эпопеи. М., 1958, с. 76—77.

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

В. Н. Фойницкий

О ВОЗМОЖНЫХ ИСТОЧНИКАХ ФРАЗЕОЛОГИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В. И. ЛЕНИНА

Советские исследователи проделали огромную работу по изучению творческой лаборатории В. И. Ленина, в частности по выявлению круга мировой литературы, использованной им при создании своих произведений. Немало сделано и для освещения других сторон многогранной темы «В. И. Ленин и книга». Тем не менее, как справедливо отмечалось на Третьей Всесоюзной конференции по проблемам книговедения, «остаётся немало не изученного в том, что относится к книжному миру В. И. Ленина, к кругу его активного чтения...»¹ Устанавливая не раскрытые до сих пор источники фразеологии произведений В. И. Ленина, можно уточнить и дополнить сведения о прочитанной и использованной им литературе. Есть также данные и для выявления других не освещённых по сей день книжных реалий в ленинских трудах.

В апреле 1907 года В. И. Ленин, цитируя письма Ф. Энгельса к Ф. А. Зорге, исполненные надежды на близкую победу революции в России, саркастически заметил по поводу критиков марксизма: «Нет сомнения, что найдутся филистеры, которые, нахмутив лоб, наморщивши чело, резко осудят „революционизм“ Энгельса или списходительно посмеются над старыми утопиями старого революционера-эмигранта».² Слова «нахмутив лоб, наморщивши чело» — изменённая цитата из сатиры известного русского поэта конца XVIII—начала XIX века И. П. Дмитриева «Чужой толк», высмеивавшей авторов риторических од:³

¹ Мезенцев П. А. В. И. Ленин и книга. — В кн.: 60 лет советской книги: Третья Всесоюзная науч. конф. по проблемам книговедения. Секция общих проблем книговедения: Тезисы докладов. М., 1977, с. 7.

² Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 15, с. 248—249. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

³ Дмитриев И. П. Полн. собр. стихотв. Л., 1967, с. 113. (Библиотека поэта, большая серия).

Что за диковинка? Лет двадцать уж
прошло,
Как мы, напрягши ум, наморщивши чело,
Со всеусердием всё оды пишем, пишем,
А ни себе, ни им похвал нигде не
слышим.

6 декабря 1920 года В. И. Ленин говорил о концессиях на Камчатке: «Давая их под таким условием — охотно дарим то, что нам не надобно самим и от этой потери нам не будет накладно ни экономически, ни политически» (т. 42, с. 80). Здесь использовано начало басни И. А. Крылова «Волк и лисица»:⁴

Охотно мы дарим,
Что нам не надобно самим.
Мы это басней поясним,
Затем, что истина сноснее вполоткрыта.

В 187 номере «Колокола» от 15 июля 1864 года А. И. Герцен писал о «квартирных на университетских кафедрах».⁵⁻⁷ С этим выражением можно сопоставить саркастические строки В. И. Ленина о немецком философе-идеалисте Г. Корнелиусе: «Материализм, — гремит этот урядник на профессорской кафедре, то бшь: ученик „ловейших позитивистов“, — превращает человека в автомат» (т. 18, с. 229). В другой статье того же 1864 года («Ответ Гарибальди») А. И. Герцен с гневом писал о «публичных мужчинах, которым оно (общество, — В. Ф.) приплачивает».⁸ Невольно вспоминаются строки из статьи В. И. Ленина «Капитализм и печать» (1914): «Воры, публичные мужчины, продажные писатели, продажные газеты. Это — наша „большая пресса“. Это — цвет „высшего“ общества» (т. 25, с. 8).

В статье «О новой фракции примиренцев или добродетельных» (1911) В. И. Ленин заметил с иронией: «Не могу не сознаться, эта постановка вопроса,

⁴ Крылов И. А. Соч.: В 2-х т. М., 1956, т. 1, с. 105

⁵⁻⁷ Герцен А. И. Собр. соч.: В 30-ти т. М., 1959, т. 18, с. 241.

⁸ Там же, с. 40.

когда в объяснение политических явлений приводятся *только* порочность одних и добродетельность других, всегда напоминает мне те афишировано-благообразные физиономии, при виде которых невольно приходит мысль: „а вероятно, это — шулер“» (т. 20, с. 341—342), а в «Великом почине» (1919) писал по поводу демагогических лозунгов меньшевиков и эсеров: «...сознательный рабочий и крестьянин наших дней в этих надутых фразах так же легко отличается жульничеством буржуазного интеллигента, как пной житейски опытный человек, глядя на безукоризненно „гладкую“ физиономию и внешность „блаародного чаеака“, сразу и безошибочно определяет: „По всей вероятности, мошенник“» (т. 39, с. 23). Возможно, это реминисценция из «Дневника лишнего человека» И. С. Тургенева, в котором среди других представителей «лучшего общества» описан и «бывший уездный предводитель — господин с крашеными волосами, взбитой манишкой, панталонами в обтяжку и тем благороднейшим выражением лица, которое так свойственно людям, побывавшим под судом».⁹

Не повторяя общеизвестных фактов об отражении творчества Ф. М. Достоевского в работах В. И. Ленина, можно привести некоторые новые данные о ленинских цитатах и реминисценциях из художественных произведений и публицистических выступлений Ф. М. Достоевского.

В письме А. В. Луначарскому в августе 1905 года В. И. Ленин писал о необходимости разоблачения меньшевиков: «Невеселая работа, вонючая, слов нет, — но ведь мы не белоручки, а газетчики, и оставляя „подлость и яд“ незаклейменным непозволительно для публицистов социал-демократии» (т. 47, с. 58). А в своей повести «Село Степанчиково и его обитатели» (часть первая, глава первая) Ф. М. Достоевский подчеркивает в образе Фомы Фомича Опикина «самолюбие оскорбленное... загноившееся давно-давно и с тех пор выдавливающее из себя *зависть и яд* (курсив мой, — В. Ф.) при каждой встрече, при каждой чужой удаче».¹⁰ В. И. Ленин интересовался этой повестью и с большим вниманием смотрел

ее инсценировку в Московском Художественном театре.¹¹

В «Зимних заметках о летних впечатлениях» Ф. М. Достоевский саркастически писал о буржуазных свободах: «Какая свобода? Одинаковая свобода всем делать все что угодно в пределах закона. Когда можно делать все что угодно? Когда имеешь миллион. Дает ли свобода каждому по миллиону? Нет. Что такое человек без миллиона? Человек без миллиона есть не тот, который делает все что угодно, а тот, с которым делают все что угодно».¹² А в «Докладе о праве отзыва на заседании ВЦИК 21 ноября (4 декабря) 1917 г.» В. И. Ленин говорил: «То, что раньше называлось свободой, это было свободой буржуазии надувать при помощи своих миллионов, свободой использования своих сил при помощи этого надувательства. С буржуазией и с такой свободой мы окончательно порвали» (т. 35, с. 110).

Как ни странно, советские литературоведы и библиографы, довольно тщательно собравшие сведения об отражении творчества М. Е. Салтыкова-Щедрина в произведениях В. И. Ленина, не обратили внимания на следующие факты. В «Тетрадах по империализму» В. И. Ленин с сарказмом писал об одном немецком экономисте, что у него всюду и везде «тон ликующего германского империализма, торжествующей свиньи!!!!» (т. 28, с. 34). А в памфлете «Еще один поход на демократию» есть такие строки: «..Какое „беспокойство“! — воскликнула мнящая себя образованной, а на самом деле грязная, отвратительная, ожиревшая, самодовольная либеральная свинья, когда она увидела *на деле* этот „народ“, несущий с базара... письмо Белинского к Гоголю» (т. 22, с. 83). В обоих случаях подразумевается «прерванная стена» из 6-й главы романа М. Е. Салтыкова-Щедрина «За рубежом» — «Торжествующая свинья, или Разговор Свиньи с Правдой», одно из действующих лиц которой — «разъевшееся животное; щетина очерлилась и блестит, вследствие непрерывного обхождения с хлевой жидкостью».¹³

В русской фразеологии есть очень употребительное словосочетание «живая жизнь». В. И. Ленин охотно и часто им пользовался. В работе «К вопросу о диалектике» (1915) он указывал: «Условие познания всех процессов мира в их „самодвижении“, в их спонтанном развитии, в их живой жизни, есть познание их как единства противоположностей»

⁹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28-ми т. Соч.: В 15-ти т. М.; Л., 1963, т. 5, с. 190.

¹⁰ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30-ти т. Л., 1972, т. 3, с. 11. Цитируя художественные произведения, великий вождь нередко заменял одно слово другим, более сильным по смыслу. Еще в 1934 году А. Г. Цейтлин отмечал: «Что касается изменения цитат... то это, разумеется, не ошибка, а сознательное приспособление цитаты к конкретной обстановке» (Цейтлин А. Г. Литературные цитаты Ленина. М.; Л., 1934, с. 152).

¹¹ См. об этом: Дрейден С. В зрительном зале — Владимир Ильич. 2-е изд., доп. М., 1980, кн. 1, с. 127—169.

¹² Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30-ти т., 1973, т. 5, с. 78.

¹³ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20-ти т. М., 1972, т. 14, с. 200.

(т. 29, с. 317). В. И. Ленин неоднократно писал о «противоречиях живой жизни» (т. 6, с. 332; т. 20, с. 66). В статье о книге А. Тодорского «Год — с винтовкой и плугом», озаглавленной «Маленькая картинка для выяснения больших вопросов», он требовал: «Надо пошире распространить эту книгу и выразить пожелание, чтобы как можно большее число работников, действовавших в массе и с массой, в настоящей гуще живой жизни, занялись описанием своего опыта» (т. 37, с. 407). Можно назвать вероятный источник выражения «живая жизнь»: это строки из трагедии Ф. Шиллера «Мессинская невеста» (1803).¹⁴

Есть возможность указать на некоторые ранее не раскрытые источники церковно-книжного происхождения отдельных фразеологизмов, встречающихся в произведениях В. И. Ленина. В октябре 1907 года В. И. Ленин с сарказмом писал: «А можно ли ждать от черносотенно-октябристского большинства, от диких помещиков в союзе с капиталистами-хищниками сколько-нибудь сносного решения аграрного вопроса и облегчения положения рабочих? В ответ на этот вопрос можно только посмеяться горьким смехом» (т. 16, с. 143). Фраза «посмеяться горьким смехом» — это перефразировка надписи на могиле Н. В. Гоголя «горьким словом моим посмеюся», отсылающей к одной из книг Ветхого завета — пророка Иеремии (XX, 8). Действительно, в переводе на церковнославянский язык этот стих начинается так: «Понеже горьким словом моим посмеюся».¹⁵ (Синодальный перевод на русский язык этого стиха: «Ибо лишь только начну говорить я, — кричу о насилии, вопию о разорении, потому что слово господне обратилось в поношение мне и в повседневное посмеяние»).

В статье «Либеральные союзы и социал-демократия» подчеркивается либеральный характер «Союзов союзов» и «профессиональных» союзов интеллигенции и указывается: «При таких условиях вступать в либеральные союзы означало бы со стороны членов социал-демократической партии крупную ошибку, приводило бы их в крайне фальшивое положение членов двух различных и враждебных партий. Двум богам нельзя служить. В двух партиях нельзя быть членом» (т. 11, с. 265—267). Выражение

«двум богам нельзя служить» является сокращенным вариантом изречения «никто не может служить двум господам»: «Никто не может служить двум господам: ибо или одного будет ненавидеть, а другого любить; или одному станет усердствовать, а о другом не радеть. Не можете служить богу и маммоне» (Евангелие от Матфея, VI, 24).

Критикуя попытку запрета торговли, В. И. Ленин отмечал (в труде «О продовольственном налоге»): «Нечего грех таить, кое-кто из коммунистов „помышлением, словом и делом“ грешил, впадая именно в такую политику. Постараемся от этих ошибок исправиться. Непременно надо от них исправиться, иначе совсем плохо будет» (т. 43, с. 222). Фраза «помышлением, словом и делом» восходит к христианской молитве: «Исповедую тебе господу богу моему... вся моя грехи, яже содеях во вся дни живота моего, и на всякий час, и в настоящее время, делом, словом, помышлением (курсив мой, — В. Ф.), зрением, слухом, обонянием, вкусом, осязанием и всеми моими чувствами, душевными вкупе и телесными...»¹⁶

Следует отметить, что В. И. Ленин употреблял крылатые слова и другие фразеологизмы религиозного происхождения из-за их общезвестности, выразительности, краткости, в большинстве случаев их проницески переосмысливая. Вполне прав современный исследователь, указывая, что такие изречения «в ленинском контексте утрачивают религиозный смысл и „работают“ на запросы политической современности».¹⁷

В работах В. И. Ленина часто встречаются афоризмы передовых мыслителей и революционных деятелей. Страстным призывом звучит концовка ленинской статьи «О чем думают наши министры?» (1895): «Рабочие! Вы видите, как смертельно боится наши министры соединения знания с рабочим людом! Покажите же всем, что никакая сила не сможет отнять у рабочих сознания! Без знания рабочие — беззащитны, со знанием они — сила!» (т. 2, с. 80). В 1921 году В. И. Ленин писал в статье «Новые времена, старые ошибки в новом виде»: «Опасность велика. Враг гораздо сильнее нас экономически, как вчера он был гораздо сильнее нас в военном отношении. Мы это знаем, и в знании наша сила» (т. 44, с. 104). Эти места восходят к изречению великого английского мыслителя Фрэнсиса Бэкона: «Знание — сила» («Знание и могущество человека совпадают, ибо незнание причины затрудняет действие»)¹⁸

¹⁴ Шиллер Ф. Мессинская невеста, или Враждующие братья / Пер. Ф. Миллера. СПб., 1858, с. 50.

¹⁵ Библия, спречь книги священного писания Ветхого и Нового Завета. СПб., [1891, с. 981]. За помощь в выяснении этого факта выражаю искреннюю благодарность мл. науч. сотруднику отдела рукописей Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина В. М. Загребину.

¹⁶ Молитвослов. СПб., 1913, с. 22—23.

¹⁷ Илюшин И. А. Вес аргумента: О пропагандистском мастерстве В. И. Ленина. М., 1983, с. 71.

¹⁸ Бэкон Фр. Соч.: В 2-х т. М., 1972, т. 2, с. 12.

В статье «К Международному дню работниц» (1920) В. И. Ленин указывал: «Говорят, уровень культуры всего более характеризуется юридическим положением женщины. В этом изречении есть зерно глубокой истины» (т. 40, с. 192). Возможно, здесь имеется в виду высказывание Ш. Фурье в его труде «Теория четырех движений и всеобщих судеб»: «Расширение прав женщины — главный источник социального прогресса».¹⁹

Широко известны ленинские чеканные заключительные строки брошюры «Очередные задачи Советской власти»: «Нам истерические порывы не нужны. Нам нужна мерная поступь железных батальонов пролетариата» (т. 36, с. 208). Вероятно, слова «мерная поступь железных батальонов пролетариата» являются отзвуком очень популярного в немецкой социал-демократии афоризма Ф. Лассалля «Уже я слышу вдали глухую мерную поступь рабочих батальонов» (из послесловия Ф. Лассалля к его работе 1864 года «Господин Бастиа-Шульце фон Делич»)²⁰

В своем раннем труде «Экономическое содержание народничества и критика его в книге г. Струве» В. И. Ленин назвал «прекрасным выражением одного марксиста» слова «тесный кабинет интеллигенции» (т. 1, с. 533). Здесь имеются в виду строки из незадолго до этого вышедшей книги Г. В. Плеханова «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю»: «Но если уже давно сказано, что никто не зажигает светильника для того, чтобы оставить его под скуподом, то материалисты-диалектики прибавляют: не следует оставлять светильника в тесном кабинете „интеллигенции“»²¹ В книге «Задачи русских социал-демократов» В. И. Ленин снова вспомнил эти слова: «...соединение экономических и политических вопросов, социалистической и демократической деятельности в одно целое, в единую классовую борьбу пролетариата не ослабляет, а усиливает демократическое движение и политическую борьбу, приближая ее к реальным интересам народных масс, вытаскивая политические вопросы из „тесных кабинетов интеллигенции“ на улицу, в среду рабочих и трудящихся классов...» (т. 2, с. 457).

В 1917 году В. И. Ленин писал: «Остроумное французское изречение, которое любил вспоминать Плеханов лет 20 назад, когда он еще был социалист-

том, подсмеивается над „якобинцами без народа“» (т. 32, с. 216). Г. В. Плеханов в «Письмах о тактике и бестактности» (письмо второе) произвирал: «Я скажу о вас, как говорили легитимисты во время реставрации тем, которых они считали, — впрочем, без достаточного основания, — эпитонами якобинцев: «Vous êtes des jacobins moins le peuple» (Вы якобинцы без народа). Легитимисты презрительно восклицали по поводу таких якобинцев: „Quelle misère!“ (Как вы жалки!)».²²

Просматривая словари крылатых слов и другие фразеологические справочники, невольно обращаешь внимание на то, что очень много популярных афоризмов и других фразеологических единиц возникло на основе заглавий различных произведений. Это вполне понятно, так как автор, подыскивая название своей работе, стремится выразить ее сущность максимально кратко, информативно и интересно. В. И. Ленин не раз использовал в своих трудах эту разновидность «крылатых слов, которые с удивительной меткостью выражают сущность довольно сложных явлений» (т. 25, с. 138), не называя их авторов. Установление авторства и точного наименования этих книг помогает расширить наши сведения о круге литературы, использованной В. И. Лениным.

В книге «Аграрная программа социал-демократии в первой русской революции 1905—1907 годов» В. И. Ленин писал: «От мещанского реформаторства пролетариат с презрением отстраняется в буржуазной революции: нас интересует свобода для борьбы, а не свобода для мещанского счастья» (т. 16, с. 343). Фразема «мещанское счастье» является заглавием известной повести Н. Г. Помяловского, напечатанной в 1861 году в «Современнике».

Описывая полемику дворянских и либерально-буржуазных публицистов, В. И. Ленин отмечал в феврале 1914 года: «Но взаимные упреки — только симптом, неопровержимо свидетельствующий о крупных „недостатках механизма“...» (т. 20, с. 149). Выражение «недостатки механизма» представляет собой усеченное название очерка Г. И. Успенского «Маленькие недостатки механизма» из цикла «Бог грехам терпит» (1881).

В ленинских трудах неоднократно встречаются также и заглавия книг на различные общественно-политические темы без указания их авторов.

В книге «Что такое „друзья народа“ и как они воюют против социал-демократов?» В. И. Ленин писал: «...для русских социалистов почти тотчас же после появления „Капитала“ главным теоретическим вопросом сделался вопрос о „судьбах капитализма в России“» (т.

¹⁹ Фурье Ш. Избр. соч. М., 1938, т. 1, с. 146.

²⁰ «Schön höre ich in der Ferne den dumpfen Massenschritt der Arbeiterbataillone» (Lassalle F. Gesamtwerke hrsg. von E. Blum. Leipzig, [1902], Bd 3, S. 239).

²¹ Плеханов Г. В. Избр. философск. произв.: В 5-ти т. М., 1956, т. 1, с. 693.

²² Плеханов Г. В. Соч. М.; Л., 1926, т. 15, с. 110.

1, с. 275). Выражение «судьбы капитализма в России» — это заглавие книги В. П. Воронцова (1882). В личной библиотеке В. И. Ленина в Кремле сохранился ее экземпляр с многочисленными пометками, заметками и подчеркиваниями.²³ В той же работе В. И. Ленин дал такую оценку этой книге: «Это либеральное пустоболтуство в „Судьбах капитализма“ „нашего известного“ г-на В. В.» (т. 1, с. 277).

Заглавие известной статьи В. И. Ленина «О значении воинствующего материализма», написанной в начале марта 1922 года, перекликается с названием статьи Г. В. Плеханова «Materialismus militans. Ответ г. Богданову», опубликованной в 1908—1910 годах.²⁴

В статье «К характеристике экономического романтизма» В. И. Ленин с сарказмом спрашивал: «Ну, а наши современные романтики? Думают ли они отрицать действительность „власти денег“? Думают ли они отрицать, что эта власть всемогуща не только среди промышленного населения, но и среди земледельческого, в какой угодно „общинной“, в какой угодно глухой деревушке?» (т. 2, с. 199). В статье «Аграрный вопрос в России к концу XIX века» отмечено: «Убывает власть земли, растет власть денег» (т. 17, с. 61). Вероятно, фразема «власть денег» является переводом на русский язык названия большого цикла статей «Le regne de l'argent» французского публициста Анатоля Леруа-Болье, печатавшихся в журнале «Revue des deux mondes» несколько лет, начиная с 1893 года, и вышедших в 1900 году на русском языке отдельным изданием.²⁵ Самарский знакомый В. И. Ленина М. И. Семенов (Блан)²⁶ вспоминал о нем: «Он читал и говорил по-французски. Однажды, помню, он цитировал наизусть какую-то статью из „Revue des deux mondes“. Он знал также и немецкий

язык». Не исключено, что здесь подразумеваются первые статьи этого цикла, возмущившие В. И. Ленина восхвалением капиталистического строя. Следует добавить также, что имя А. Леруа-Болье упоминается в ленинском памфлете «Гонители земства и анцибалы либерализма» (см. т. 5, с. 33, прим. второе).

В статье «О некоторых особенностях исторического развития марксизма» (1910) В. И. Ленин писал: «„Переоценка всех ценностей“ в различных областях общественной жизни повела к „ревизии“ наиболее абстрактных и общих философских основ марксизма» (т. 20, с. 88). Выражение «переоценка всех ценностей» произошло из подзаголовка книги Ф. Ницше «Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей» (1884—1888).

В книге В. И. Ленина «К деревенской бедноте» есть гневные строки: «Армия чиновников, которые народом не выбраны и не обязаны давать ответ народу, соткала густую паутину, и в этой паутине люди бьются, как мухи»; «Деревня вся целиком, как муха в паутине, в лапах у соседа-помещика, не выходит из кабалы всю жизнь и некуда деться ей от этой кабалы» (т. 7, с. 137, 198). Эти слова перекликаются с заглавием известного памфлета В. Либкнехта «Пауки и мухи», выпущенного отдельным изданием на русском языке в Жене в 1900 году.

В. И. Ленин не был равнодушен к вопросу: «Откуда это слово взялось, что оно значит?» (т. 23, с. 68). Вполне прав В. П. Катаев: «Ленинская тема требует многостороннего подхода. Полезным могли бы оказаться и чисто филологические изыскания».²⁷ Результаты поисков по установлению нераскрытых книжных источников фразеологии ленинских произведений дополняют сведения о круге чтения В. И. Ленина, об изученной и использованной им литературе, расширяют представление о неозримых проблемах «Ленин и язык», «Ленин и книга», «Ленин и мировая литература», «Ленин и передовая философская и общественная мысль мира».

²³ Библиотека В. И. Ленина в Кремле: Каталог. М., 1961, с. 210—211, библиогр. запись № 2026.

²⁴ Плеханов Г. В. Избр. философск. произв.: В 5-ти т., 1957, т. 3, с. 202—301.

²⁵ Леруа-Болье А. Власть денег / Пер. Р. И. Сементковского. СПб., 1900.

²⁶ Семенов М. И. (Блан). Революционная Самара 80—90-х годов. Куйбышев, 1940, с. 56.

²⁷ Вопросы литературы, 1970, № 4, с. 60.

НЕКОТОРЫЕ ПОДРОБНОСТИ ЗНАКОМСТВА А. А. БЕСТУЖЕВА С А. С. ГРИБОЕДОВЫМ

Мемуарный очерк «Знакомство мое с Грибоедовым» декабрист А. Бестужев написал после гибели Грибоедова.¹ Поэтому некоторые фактические подробности знакомства в его воспоминаниях были освещены неточно, что уже отмечалось в исследовательской литературе. О других моментах ссыльный декабрист по понятным причинам просто умалчивал (например, о встречах с Грибоедовым на русских завтраках К. Рылеева в 1825 году).

В книге «А. С. Грибоедов и декабристы» М. В. Нечкина устранила «как ошибку памяти декабриста» его указание в воспоминаниях на то, что первая встреча с Грибоедовым произошла «в августе месяце 1824 года».² Основываясь на записи дневника А. Бестужева: «Был у Титовых, вечером познакомился у Муханова с Грибоедовым» — она установила, что в действительности их первая встреча произошла значительно раньше: «23 июня (5 июля) 1824 г.».³

На основании этой же записи мы, со своей стороны, уточним еще одно обстоятельство: встреча произошла «вечером», а не «утром», как сказано в воспоминаниях Бестужева.⁴

Дневник Бестужева позволил М. В. Нечкиной расшифровать и криптограмм «Н. А. М—ва», содержащийся в воспоминаниях: «Случай свел нас невзначай. Я сидел у больного приятеля моего, гвардейского офицера Н. А. М—ва, страстного любителя всего изящного...»⁵ М. В. Нечкина установила, что эти инициалы принадлежат приятелю Бестужева и Грибоедова Николаю Алексеевичу Муханову, на квартире которого и произошла их встреча.⁶

Показательно, что публикатор и комментатор писем А. Бестужева к П. А. Вяземскому К. П. Богаевская в примечаниях к письму № 11 (по нумерации К. П. Богаевской), написанному совместно Бестужевым и братьями Александром и Николаем Алексеевичами Мухановыми тоже 23 июня 1824 года, делает заключение: «Знакомство Бестужева с Грибоедовым состоялось у их общего приятеля, Н. А. Муханова, по словам Бестужева, в августе 1824 г.».⁷ Испол-

зая установленную М. В. Нечкиной фамилию, К. П. Богаевская не учла, очевидно, дневниковую запись декабриста, так как относит их знакомство (со ссылкой на Бестужева) к августу 1824 года.

Комментаторы книги «А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников» П. С. Краснов и С. А. Фомичев в этом вопросе отсылают читателя к выводам М. В. Нечкиной, включая, однако, в круг своего внимания и публикацию писем Бестужева К. П. Богаевской: «Встреча Бестужева с Грибоедовым у Муханова произошла не в августе, а 5 июля 1824 г. (см.: *Нечкина*, с. 444). Этапы сближения с Грибоедовым отмечены в письмах Бестужева к Вяземскому... (ЛН, т. 60, кн. 1, с. 224, 226, 228)».⁸ Правда, инициалы Муханова они не назвали, а дату, уточненную М. В. Нечкиной, повторили лишь в новом календарном стиле. В то же время, цитируя далее письма А. Бестужева, они сохранили их датировку по старому стилю.

С. А. Фомичев ссылается на М. В. Нечкину также и в своей книге «А. С. Грибоедов в Петербурге», прибавив, однако, к уже известному новую деталь, ранее не упоминаемую исследователями в связи с Грибоедовым, а именно адрес жительства Н. А. Муханова: «1824. Июнь. 23. У Н. А. Муханова (в Демутовом трактире) познакомился с А. А. Бестужевым».⁹ На этот раз С. А. Фомичев датирует знакомство Бестужева с Грибоедовым по старому календарю.

Итак, сравним воспоминания Бестужева 1829 года, его дневниковую запись 23 июня 1824 года и его совместное с братьями Мухановыми письмо к Вяземскому от 23 июня 1824 года с приведенными выше исследовательскими уточнениями и восстановим действительные события. Но прежде процитируем с некоторыми сокращениями это письмо:

«А. А. Муханов»

«Петербург. 23 июня 1824 г.»

Премного благодарен Вам, любезнейший князь, за письмо Ваше от 20-го мая. Письмо к Бестужеву немедленно доставил... Благодарю Вас также за участие, приемлемое Вами в моей болезни. Я точно болен, князь... Вот скоро два месяца как не выхожу из комнаты, и нет надежды, чтобы прежде

⁸ А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников, с. 369.

⁹ Фомичев С. А. А. С. Грибоедов в Петербурге. Л., 1982, с. 203; ср. с. 70.

¹ См.: А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1980, с. 368.

² Там же, с. 97.

³ Нечкина М. В. А. С. Грибоедов и декабристы. М., 1977, с. 443.

⁴ А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников, с. 97.

⁵ Там же.

⁶ Нечкина М. В. Указ. соч., с. 443.

⁷ Лит. наследство, т. 60, кн. 1, с. 225.

месяца еще выпустили... Поздравляю Вас, любезный князь, с наступающими именинами Вашими... Прошу Вас не забывать искренне и премного Вас любящего

Александра

23-го июня 1824. С. Петербург.

«А. А. Бестужев»

..Начинаю приписку свою поздравлением с днем Вашего апостола... Не поверите, любезный князь, как здесь удушливо скучно!.. Одна только есть отрада, что сойдешься с Мухановыми да потолкуешь о том, что было, и о том, чего не будет...

Ваш душою
Александр Бестужев

«Приписка Н. А. Муханова»

И я, любезнейший князь, от души поздравляю Вас с Вашими именинами и благодарю Вас за воспоминание; надеюсь иметь удовольствие на днях лично заверить душевное уважение преданного Вам

Николая Муханова¹⁰

В первую очередь нужно отметить, что по данным этого письма больным на 23 июня 1824 года являлся не Николай Алексеевич, как писал в воспоминаниях Бестужев и как полагали впоследствии за ним исследователи, а Александр Алексеевич Муханов, к этому времени два месяца не выходявший из комнаты. Ссылный декабрист, лишенный возможности пользоваться своим архивом, забыл, очевидно, эту подробность, тем более, что в тот день он встречался с обоими братьями и даже написал вместе с ними письмо Вяземскому.

Но Бестужев, видимо, хорошо запомнил, что при его встрече с Грибоедовым присутствовал один Муханов (это доказывается совпадением дневниковой записи с воспоминаниями) — и именно тот, который был болен. Можно предположить, что Н. А. Муханов через некоторое время ушел из дома. Бестужев остался с больным, которого позже навещал Грибоедов. Таким образом, А. А. Муханов оказался свидетелем их знакомства.

Исследователи мало уделили внимания выяснению личности А. Муханова. А между тем только из переписки Бестужева с Вяземским выясняется, что хотя оба брата Мухановы до 23 июня 1824 года жили, очевидно, в одной квартире, но именно А. Муханов в это время был не просто приятель Бестужева,

«страстный любитель всего изящного», а «верная оказия», т. е. он выполнял роль доверенного связного между декабристом и Вяземским.¹¹ В 1824—1825 годах, когда в Петербурге был Грибоедов, именно А. Муханов больше общается с автором «Горя от ума» и его ближайшим декабристским окружением, так как с 23 июня 1824 года и примерно до лета 1826 года Н. Муханов в Петербурге отсутствовал.¹²

Еще несколько уточнений в историю знакомства Бестужева с Грибоедовым можно внести на основании сопоставления воспоминаний Бестужева и его письма к Вяземскому от 3 ноября 1824 года, опубликованного К. П. Богаевской.

В воспоминаниях Бестужев рассказывает, как находясь у Булгарина «вскоре после ужасного наводнения в Петербурге» он прочитал отрывки из «Горя от ума», что побудило его в тот же день посетить Грибоедова и «просить его знакомства», положившего начало их дружбе.¹³ Именно так восприняла соответствующие слова Бестужева М. В. Нечкина. Она писала: «Знакомство перешло в дружбу после того, как А. Бестужев познакомился с „Горем от ума“, которое сразу пленило его и заставило отбросить первоначальное предубеждение. Это случилось, по свидетельству А. Бестужева, „вскоре после страшного наводнения в Петербурге“, то есть после 7 ноября 1824 г.»¹⁴

Однако письмо Бестужева к Вяземскому от 3 ноября 1824 года противоречит его воспоминаниям и, следовательно, утверждению М. В. Нечкиной. Там сказано: «Грибоедов Вам кланяется, я сегодня его видел. Я от его комедии в восхищении и преклоняю колена перед даром самородным — это чудо! Одна только шутка о баснях могла бы обесмертить его. Цензура его херит — он в шихондрии...»¹⁵

Восхищение комедией, упоминание

¹¹ Там же, с. 216, а также: Русская старина, 1888, № 11, с. 329.

¹² Ср.: 23 июня 1824 года А. и Н. Мухановы и Бестужев пишут приведенное выше письмо Вяземскому, в котором говорится об отъезде Н. Муханова в Москву. В письме Грибоедова к П. А. Катенину от 14 февраля 1825 года из Петербурга упоминается уже один Муханов (*Грибоедов А. С. Соч. в 2-х т. М., 1971, т. 2, с. 240*). Им может быть только Александр, так как 10 марта 1825 года через него брат Николай из Москвы передает поклон и благодарность за знакомство с Оржицким А. Бестужеву (*Нечкина М. В. Указ. соч., с. 147*).

¹³ А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников, с. 100—102.

¹⁴ *Нечкина М. В. Указ. соч., с. 444.*

¹⁵ Лит. наследство, т. 60, кн. 1, с. 226.

¹⁰ Лит. наследство, т. 60, кн. 1, с. 220—223.

шутки о баснях, содержащейся как раз в отрывках, опубликованных позже в альманахе Булгарина «Русская галлия», позволяющих события, рассказанные в воспоминаниях, отнести к 3 ноября. Однако трудно объяснить «ошибкой памяти» такую выразительную подробность воспоминаний, как свидетельство о «потопе, который проник и в его [Грибоедова] квартиру».¹⁶ Остается предположить, что после наводнения 7 ноября Бестужев вновь встретился с Грибоедовым на той же квартире.

На этот раз он и «просил его „Горе от ума“ для прочтения». Грибоедов не имел свободного экземпляра рукописи, поэтому он пригласил Бестужева на следующий день к себе «на новоселье обедать к П. Н. Чебышеву»¹⁷ куда он переехал из своей разрушенной наводнением квартиры. Там должно было состояться авторское чтение комедии.

¹⁶ А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников, с. 100.

¹⁷ Там же, с. 101.

Грибоедов в то время жил в 1-м квартале Адмиралтейской части № 25, в доме Погодина (ныне ул. Союза Печатников, № 5) в первом этаже. Здесь его застало наводнение.¹⁸ Н. К. Пиксанов считал, что чтение комедии на новой квартире состоялось «в половине ноября».¹⁹

«Вероятно, именно А. Бестужев ввел Грибоедова в свой дружеский круг» — «круг основного актива Северного общества».²⁰ Таким образом, приведенные нами уточнения относительно знакомства Грибоедова с А. Бестужевым представляют определенный интерес. Они позволяют также по-новому оценить в кругу знакомых Грибоедова и А. Бестужева личность Александра Мухацова.

¹⁸ См.: Фомичев С. А. Указ. соч., с. 82.

¹⁹ Пиксанов Н. К. Творческая история «Горя от ума». М., 1971, с. 122.

²⁰ Нечкина М. В. Указ. соч., с. 445, 448. См. также Мещеряков В. П. А. С. Грибоедов: Литературное окружение и восприятие. Л., 1983, с. 146.

Е. В. Цымбал

ПИСЬМО А. С. ГРИБОЕДОВА К К. В. НЕССЕЛЬРОДЕ

Судьба рукописного наследия А. С. Грибоедова, и особенно его эпистолярной части, складывалась на редкость печально. Бумаги, имеющие отношение к восстанию декабристов или к его участникам, были уничтожены им самим или по его повелению, многое из написанного позже погибло во время разгрома Русской миссии в Тегеране. Если добавить к этому не очень бережное отношение Александра Сергеевича к собственным рукописям,¹ постоянные и многочисленные переезды, часто сопровождавшиеся утратой и потерей вещей,² многолетнее отсутствие собственного жилища и в связи с этим необхо-

димость квартировать, гибель от пожара в 1877 году собранных первым биографом Грибоедова Д. А. Смирновым ценнейших бумаг и таинственное исчезновение части уцелевших от пожара документов в «Обществе любителей русской словесности», то становится понятным, почему до настоящего времени число найденных произведений и писем А. С. Грибоедова сравнительно немногочисленно.

Тем не менее продолжать их поиск необходимо, и вряд ли можно согласиться с В. П. Мещеряковым, что, «по всей вероятности, рассчитывать в наши дни на находку каких-либо значительных документов, прямо относящихся к Грибоедову, особенно не приходится».³ Хотя, действительно, следует признать, что «более перспективны поиски в сфере литературного (добавим — военного и дипломатического, — Е. Ц.) окружения драматурга».⁴

Подтверждением этого тезиса служит ранее неизвестное письмо А. С. Грибоедова к К. В. Нессельроде, найденное автором при сборе материалов к художе-

¹ Бегичев С. Н. Записка об А. С. Грибоедове. — В кн.: Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1980, с. 23.

² «Мои вещи, без которых я не могу обойтись в дороге, были направлены дурными распоряжениями комиссионеров в Астрахань; другие остались в Георгиевске». — Грибоедов А. С. Полн. собр. соч. / Под ред. Н. К. Пиксанова. Пгр., 1917, т. 3, с. 354 (письмо А. К. Амбургеру, Тифлис, 7 авг. 1828 года); «Я следую за общим потоком и должно быть в сотый раз бросаю все свои вещи». — Там же, с. 356 (письмо П. Н. Ахвердовой, Гумри, 29 июля 1828 года).

³ Мещеряков В. П. А. С. Грибоедов: Литературное окружение и восприятие. Л., 1983, с. 3.

⁴ Там же.

ственному фильму-дилогии «Жизнь и гибель Александра Грибоедова» в постановке народного артиста РСФСР Н. С. Михалкова.

Письмо за № 86 из Тавриза, датированное 23 октября 1828 года, написано на французском языке, на котором А. С. Грибоедов вел значительную часть своей дипломатической переписки.

Текст написан писарской рукой, формула вежливости в конце и подпись — рукой Грибоедова.

Письмо было найдено в АВПР, фонд «Главный архив» IV—18, 1828, оп. 136, дело № 1 «О доме Российского Консульства в Тавризе», часть 1, листы 1—3.⁵

A. S. E. M-r Comte de Nesselrode
le 9 Décembre 1828.
№ 2262.

Monsieur le Comte,

J'ose supplier, comme une faveur particulière, l'attention de Votre Excellence à un objet qui est tres important pour moi et mes employés. Nous sommes si détestablement logés ici, que tout mon monde en est malade. Si Votre Excellence voudrait bien m'assigner sur la dette Persane, une somme quelconque, pour que je puisse acheter deux, trois masures dans les environs, je les aurais converties en habitations Européennes, si non élégantes, du moins logeables 3.000 Tomans auraient suffi pour cela, et avec 7.000 Tom. de plus, on pourrait, dans la suite, procéder à un établissement du même genre à Tehéran. Il n'y a pas d'Officier Anglais qui ne soit logé beaucoup plus déceument que moi. J'ai déjà héroursé 900 Duc pour les réparations, et les meubles, indispensables dans les pièces que j'occupe.

En cas qu'il me fut trop difficile de tirer tout l'argent en question du Gouvernement Persan, j'aurais pu toujours en obtenir l'équivalent en matériaux de construction, et lui mettre à compte l'entretien et la paye des ouvriers. Le but serait atteint tout de même, nous aurions été passablement logés.

Ma maison est encombrée, outre mes gens, des prisonniers que je parviens à découvrir, et de leurs parens qui sont venus les chercher, tous pauvres, et n'ayans d'autre abri que l'hôtel de la Mission. Jusqu'à présent, excepté moi et le Consul Général, on a fourré tous les autres, Secrétaires et Interprètes, et 10 Cosaques que j'ai amenés avec moi, dans

⁵ Автор благодарит за содействие в подготовке данной статьи заведующего Архивом внешней политики России тов. Агафонова Н. С., а также выражает признательность сотрудникам АВПР И. В. Гришиной, В. А. Новиковой, Г. Н. Песковой, Э. И. Платоновой, Г. М. Прытковой.

de mauvais gîtes, dont on a chassé les propriétaires; ce qui n'est pas, non plus, la manière de nous rendre agreables aux habitans d'ici. Mais on ne peut pas s'en prendre à Abbas-Mirza, car l'intérieur de son propre palais est dans un état de délabrement complet: cela fait pipié de voir, comment sont logés cinq à six de ses fils, que je suis allé voir.

N'osant pas insister plus longtems sur ces objet, j'attendrai la réponse, dont Votre Excellence daignera m'honorer; je prends la liberté d'ajouter seulement, qu'il y va rigoureusement de la santé de tous les membres de la Mission.

Veillez agréer les assurances de la haute et respectueuse considération, avec laquelle j'ai l'honneur d'être,

Monsieur le Comte,
de Votre Excellence le très
humble et très obéissant ser-
viteur

Alexandre Griboyédof

№ 86.
Tauris
le 23. Octobre
1828

Выписка изъ отношенія Статскаго Совѣтника Грибоѣдова отъ 23-го Октября за № 86-мъ, изъ Тавриза:

По необходимости Миссиі нашей въ Тегеранѣ имѣть приличное помѣщеніе, проситъ позволенія выстроить тамъ домъ, на счетъ контрибуціи, слѣдующей намъ отъ Персіи.

Возвращено отъ Государя Императора 9 Декабря 1828.

Его высокопревосходительству графу Нессельроде

9 декабря 1828

№ 2262
Господин Графъ,

Осмеливаюсь беспокоить Ваше Снятельство по поводу, который очень важен для меня и моих подчиненных. Мы живем здесь в таких ужасных условиях, что все от того болеют. Если Вашему Снятельству было бы угодно разрешить мне взять некоторую сумму денег от персидского платежа, то я смог бы купить поблизости две или три хибарки, которые я бы переделал на европейский лад, пусть они не будут элегантными, но, по крайней мере, пригодными для жилья. Для этого мне потребны всего лишь 3000 туманов, а если сверх того я предполагал бы еще 7000 туманов, то впоследствии я бы смог поступить таким же образом и в Тегеране.

Любой английский офицер живет в гораздо лучших условиях, чем я. Я уже издержал 900 дукатов на ремонт

и меблировку комнат, которые я занимаю.

В случае, если получение наличных денег от Персидского правительства представится слишком затруднительным, я с радостью соглашусь получить эквивалент указанной суммы строительными материалами и выставлю счет только за ремонтные работы и жалование рабочим. Все это позволит достичь цели, то есть получить возможность жить в более или менее пристойных условиях.

Мой дом переполнен; кроме моих людей в нем живут пленники, которых мне удалось отыскать, и их родственники, приехавшие за ними. Все они люди бедные, и у них нет другой возможности найти крышу над головой, кроме как в помещении Миссии. До настоящего времени все мои люди, исключая меня и Генерального Консула, то есть секретари, переводчики и 10 казаков, которых я взял с собой, вынуждены квартировать в хибарах, из которых были выселены их владельцы, что, разумеется, не способствует поддержанию хорошего отношения к нам со стороны местных жителей. Однако во всем этом нельзя винить Аббаса-Мирзу, так как в его дворце царит полное запустение; жалость берет, когда видишь, в каких условиях живут его пять, не то шесть сыновей, которых я недавно посетил.

Не смея больше задерживать Вашего внимания на сем предмете, я буду ждать ответа, который соизволит дать Ваше Сиятельство. Осмелюсь лишь только обратить внимание на то, что от решения Вашего Сиятельства в значительной мере зависит здоровье всех членов Миссии.

Господин Граф,
примите уверения в глубочайшем и совершенном почтении и преданности. Вашего Сиятельства нижайший и всепокорнейший слуга

Александр Грибоедов.

№ 86
Тавриз
23 Октября
1828⁶

Как видно из письма, вопрос об условиях жизни и состоянии здоровья сотрудников Русской миссии и Генерального консулата в Тавризе очень волновал А. С. Грибоедова: «Мы живем здесь в таких ужасных условиях, что все от того болеют». Чтобы понять, что побудило Грибоедова написать Вице-Канцлеру публикуемое письмо, обратимся к предшествовавшим ему обстоятельствам.

Массовые болезни и эпидемии случа-

лись в то время нередко. На Востоке же, вследствие незнакомства с нормами санитарии, эпидемии были рядовым явлением. В данном случае положение было усугублено бедствиями русско-персидской и русско-турецкой войн: в Закавказье свирепствовали чума,⁷ холера, желтая лихорадка и другие болезни. Состояние здоровья самого А. С. Грибоедова в момент написания письма оставляло желать лучшего. В Тифлисе 6 августа 1828 года, по возвращении из действующей армии, куда он ездил за инструкциями к Паскевичу, Грибоедов «занемог желтою лихорадкой». К 22-му получил облегчение.⁸ На этот день было назначено бракосочетание Грибоедова с Ниной Чавчавадзе. Но облегчение было временным: «В самый день свадьбы (22 августа 1828 года, — Е. Ц.), под венцом уже опять посетил меня пароксизм, и с тех пор нет отдыха; я так исхудал, пожелтел и ослабел, что думаю, капли крови здоровой во мне не осталось».⁹ Однако из Петербурга торопили с отъездом: Персия под разными предлогами задерживала выплату контрибуции, препятствовала возвращению пленных и переселению армян на отошедшие к России территории; усилились слухи о восстании в персидских восточных провинциях и напряженность на персидско-турецкой границе. «Здоровье мое мне еще не позволяло выехать из Тифлиса; но последние известия, полученные мною из Персии, не дозволили мне долее медлить».¹⁰

9 сентября 1828 года А. С. Грибоедов выехал из Тифлиса. «Благодаря Сипягину¹¹ я имею доктора до Эривани,¹² отудова возьму другого до Табриза. Впрочем, дорога мне как будто полезна. Я себя лучше чувствую, нежели в Тифлисе».¹³ Как оказалось, это было снова лишь кратковременное отступление болезни. Нездоровый климат, тяжелая дорога, отсутствие медикаментов и невозможность полноценного питания привели к тому, что от болезней стали страдать почти все члены миссии. Поэтому, выезжая в Тавриз 25 сентября

⁷ См.: *Грибоедов А. С.* Полн. собр. соч., т. 3, с. 215 (письмо к К. К. Родфиникину, Тифлис, 10 июля 1828 года).

⁸ Там же, с. 224 (письмо Ф. В. Булгарину, Тифлис, начало сентября 1828 года).

⁹ Там же.

¹⁰ *Грибоедов А. С.* Соч. М., 1953, с. 593 (письмо И. Ф. Паскевичу, Хамамлы, 14 сент. 1828 года).

¹¹ Тифлисский военный губернатор Н. М. Сипягин умер от холеры в Тифлисе 10 окт. 1828 года.

¹² До Эривани Грибоедова сопровождал доктор Умисса.

¹³ *Грибоедов А. С.* Соч., с. 593—594 (письмо И. Ф. Паскевичу, Хамамлы, 14 сент. 1828 года).

⁶ Перевод с французского С. В. Попова.

1828 года, Грибоедов писал: «По болезненному моему состоянию и большей части моих чиновников и прислуги, я принужденным нашелся взять в Эривани состоящего при тамошнем военном госпитале ординатора Мальберга,¹⁴ который также сопровождает меня до Тегерана».¹⁵ В Эривани болезнь, казалось, стала проходить, но стоило отправиться в путь, «лихорадка мне с жестокостью отплатила на дороге, и я в Табриз¹⁶ допелся в полном смысле полуживой».¹⁷

В Тавризе Грибоедова ожидало множество дел, требовавших его безотлагательного участия и вмешательства, но условия, в которых жили служащие Русской миссии, и состояние их здоровья вынудили его обратиться к Нессельроде с данным письмом.

Здесь нужно сказать, что еще в 1819 году Мазарович в донесении в Коллегию иностранных дел, описывая жизнь Русской миссии в Тавризе, сообщал: «... мы имеем только казенные квартиры, да и те были в таком худом положении, что я, как и все чиновники Миссии принуждены были поправлять их на свое иждивение, что в чрезвычайную тягость моим чиновникам».¹⁸ За прошедшие с тех пор десять лет условия жизни Русской миссии практически не изменились.

Публикуемое письмо — не первое беспокойство Грибоедова о здоровье своих сотрудников: 17 августа из Тифлиса, хорошо зная положение дел в Персии и предвидя возможные трудности, он писал директору Азиатского департамента Родофиникину: «... чтобы вы обратили внимание на будущее положение наше в Персии, где в случае болезни моих чиновников или многочисленной прислуги мы уже совершенно должны отдаваться на произвол климата и всех местных невыгодных обстоятельств».¹⁹

Однако Родофиникин не торопился с ответом, а «отдаваться на произвол... невыгодных обстоятельств» было не в характере Грибоедова. Он решает предпринять собственные меры по улучшению условий жизни служащих миссии и из-

лагает их теперь уже непосредственно министру иностранных дел К. В. Нессельроде.

Примечательно, что при этом Грибоедов стремится решить дело с минимальными затратами; более того, предполагая затруднения с получением наличных денег, он согласен получить от персидского правительства строительные материалы, чтобы потом самостоятельно нанять рабочих и приспособить для жилья те хибары, в которых были вынуждены жить служащие миссии.

Весьма существенно и сравнение условий существования русского полномочного министра с тем, как жили в Тавризе англичане: «Любой английский офицер живет в гораздо лучших условиях, чем я». А в доме Русской миссии кроме Грибоедова и генерального консула Амбургера жили еще беременная жена Грибоедова, секретари, переводчики, казаки, пленники и их родственники. Упомянув последних, Грибоедов добавляет: «Все они люди бедные, и у них нет другой возможности найти крышу над головой, кроме как в помещении Миссии». В миссии все они жили бесплатно, благодаря гуманности и милосердию Грибоедова. Счет экстраординарных расходов миссии в этот период имеет много записей: «пленному солдату на платье, ему же на содержание», «пленному на дорогу», «бедным пленным», «бедному пленному на харчи», «пленному армянину с женой и детьми», «бедным пленным на пропитание».²⁰ Расход по каждой из записей составлял от одного до четырнадцати червонцев.

Отметим также упоминание Грибоедова об издержанных им 900 дукатах «на ремонт и меблировку комнат». В то время «Министерство иностранных и престранных дел»²¹ как иногда называл его Грибоедов, не особенно утруждало себя расходами на содержание своих служащих. Еще пребывая в составе посольства Мазаровича, Грибоедов, так же как и другие его соратники, вынужден был постоянно расплачиваться из своего кармана по самым разным поводам,²² что отнюдь не улучшало его и без того нелегкого финансового положения. Да и начальство в лице Родофиникина и Нессельроде не упускало случая сэкономить за счет своих подчиненных. Так, например, Родофиникин «ускромил» жалование Грибоедова «более нежели на месяц»: «Здесь в казенной экспедиции получен указ, что я удовлетворен с 25-го апреля, а мне от-

¹⁴ Доктор Мальмберг погиб вместе с Грибоедовым в Тегеране.

¹⁵ Материалы для биографии А. С. Грибоедова. — В кн.: Кавказский сборник. Тифлис, 1909, т. 30 (письмо И. Ф. Паскевичу, № 77, Тавриз, 17 окт. 1828 года).

¹⁶ А. С. Грибоедов прибыл в Тавриз 7 окт. 1828 года.

¹⁷ Грибоедов А. С. Полн. собр. соч., т. 3, с. 228 (письмо К. К. Родофиникину, Тавриз, 30 окт. 1828 года).

¹⁸ АВПР, ф. «Главный архив» I—9, 1819—1824, оп. 8, д. 2, л. 36.

¹⁹ Грибоедов А. С. Соч., с. 587 (письмо К. К. Родофиникину, Тифлис, 17 авг. 1828 года).

²⁰ АВПР, ф. «Консульство в Тавризе», оп. 570/2, д. 1, л. 1055.

²¹ Грибоедов А. С. Соч., с. 602 (письмо И. Ф. Паскевичу, Тавриз, 3 дек. 1828 года).

²² АВПР, ф. «Главный архив» I—9, 1819—1824, оп. 8, д. 2, л. 9—17.

пущено... только с 2-го июня».²³ Грибоедов написал об этом Булгарину 12 июня из Москвы,²⁴ просил его сходить к Родофиникину выяснить этот вопрос и попросить прислать ему недостающую часть жалования, потом писал самому Родофиникину, но денег так и не дождался. 20 сентября, поняв, что, скорее всего, денег ему так и не получить, Грибоедов пишет Амбургеру: «С Родофиникиным нечего толковать, он свинья всех нас кругом обрезал, просто сказать обокрал. И если бы Государь один день остался в Петербурге после моего назначения, то я бы пашел случай ему доложить».²⁵ Перед самым отъездом в Тегеран, окончательно распростившись с надеждой на возврат недоплаченного жалования, Грибоедов, посылая Паскевичу письмо Булгарина с описанием его визита к Родофиникину и объяснением директора Азиатского департамента причин недоплаты Грибоедову, пишет: «Тут же, коли полюбоще попытуете, найдете много вредных толков на мой счет г. Родофиникина, моего почтенного начальника, на которого я плюю. Свинья и только».²⁶ Столь экспрессивные выражения в адрес Родофиникина вполне понятны: в этом же письме Грибоедов сетует: «Я, право, не знаю, как мне быть с моим жалованьем, не для собственных издержек, а для экстраординарных по службе. Теперь дышу только двумя тысячами Махдональдовских, которые вы мне дали в Ахалкалаках, и из них уже тысяча прожита, а своих ни копейки!»²⁷

Грибоедов также отмечает, что размещение служащих миссии в домах, из которых для этого были выселены их владельцы, «не способствуют поддержанию хорошего отношения... со стороны местных жителей». Нельзя не согласиться с этим утверждением, как и с оправданием Аббаса-Мирзы, дворец которого в результате войны был приведен в «полное запустение», так что «жалость берет, когда видишь, в каких условиях живут его пять, не то шесть сыновей».

В заключение письма Грибоедов во второй раз утихо, но твердо напоминает Нессельроде, что от его решения «в значительной мере зависит здоровье всех членов Миссии».

Ответа на это письмо Грибоедов не получил. В своем отношении к Грибоедову от 18 декабря 1828 года за

№ 2040 Нессельроде, сообщая, что «депешн... из Тавриза от 20-го и 23-го октября, а равно от 9-го ноября сего года получены... исправно и были поднесены Государю Императору»,²⁸ рассказывает о благоприятном впечатлении, которое произвели на Николая I сведения, собранные Грибоедовым, инструктирует его по вопросам выплаты контрибуции, персидско-турецких отношений, вменяет ему в «непременную обязанность отклонить домогательства Аббаса-Мирзы»²⁹ прибыть в Санкт-Петербург, но нигде не упоминает о публикуемом выше письме. Впрочем, Грибоедовым 23 октября было написано несколько бумаг, и Нессельроде, говоря о депеше от 23 октября, скорее всего (и, видимо, это действительно так) имеет в виду депешу за № 65, о которой подробно пишет И. Ф. Паскевич в отношении к Грибоедову от 5 декабря 1828 года за № 84.³⁰ Вероятно, именно эту бумагу «с особенным удовольствием» отметил Николай I.

И еще одно обстоятельство: Паскевич в одном из писем к Грибоедову раздраженно упрекнул его за то, что он посылает некоторые бумаги в Петербург через его голову. Грибоедов, отвечая на упрек, возражает: «Я всякую мелочь касательно моих дел довожу до вашего сведения...»³¹ И далее: «Для большего вашего удовлетворения пересылаю вам мою депешу к Нессельроде под открытой печатью и всегда буду это делать, кроме таких случаев, которые ни под каким видом уже не могут для вас быть занимательны. Например: о переводчиках, о канцелярских издержках, о подарках, о *суммах на постройку квартир* (курсив мой, — Е. Ц.) и всякий вздор; до сих пор я только об этом писал мимо вас, потому что это касается Департамента азиатских дел, и слава богу, что эта чаша вас миновала, у вас довольно таковой дрязги в вашей канцелярии».³²

Вероятно, Грибоедов имеет в виду именно публикуемое письмо. Когда эта статья уже была написана, удалось найти еще два документа, непосредственно относящихся к публикуемому письму.

Прежде всего это писарская копия «Проекта отношения Вице-канцлера к Полномочному в Персии Министру Грибоедову»,³³ собственноручно заверенная и подписанная директором Азиатского департамента Родофиникиным. Текст ее приводится полностью:

²⁸ Кавказский сборник, т. 30, с. 109—111.

²⁹ Там же.

³⁰ Там же, с. 101—104.

³¹ Грибоедов А. С. Соч., с. 601.

³² Там же.

³³ АВПР, ф. «Миссия в Персии», 1828—1830, оп. 528-а, д. 4, л. 13.

²³ Грибоедов А. С. Соч., с. 583—584 (письмо К. К. Родофиникину, Тифлис, 12 июля 1828 года).

²⁴ Там же, с. 579 (письмо Ф. В. Булгарину, Москва, 12 июня 1828 года).

²⁵ Грибоедов А. С. Полн. собр. соч., т. 3, с. 225—226 (письмо А. К. Амбургеру, Эривань, 20 сент. 1828 года).

²⁶ Грибоедов А. С. Соч., с. 602.

²⁷ Там же, с. 605.

копия

Проект отношения Вице-канцлера к Полномочному в Персии Министру Грибоедову.

На подлинном собственной Его Императорского Величества рукою написано:

Быть по сему.

16 декабря 1828 года
В Аничковом Дворце.

Подписано Вице-канцлером и отправлено экста-почтою 18 декабря 1828 г. за № 2041-м.

В депеше от 23 октября за № 86 вы излагаете необходимость как Вам, так и прочим членам Миссии нашей, средства к удобнейшему и более приличному помещению в Тегеране и Тавризе.

Предмет сей долгом поставил довести до Высочайшего сведения.

Государю Императору благоугодно было, во внимание к затруднениям, о коих представляете, всемилостивейше разрешить, чтобы вы употребили до 10 тысяч туманов на постройки и приличное обзаведение для помещения Миссии нашей в обоих помянутых городах.

Сию сумму как экстраординарную, представляется Вам заимствовать из денег 9 или 10 курура, имеющихся впредь поступить от Персии в уплату контрибуции по договору Туркманчайскому; и в преме оной дать Персидскому Министерству — квитанцию, известив о том в свое время и г. Генерал-Адъютанта графа Паскевича-Эриванского.

Сообщая сие Вам, Милостивый Государь, пребываю верно-подданный тайный советник

Родофиникин К. К.

Как видно из «Проекта», Нессельроде счел возможным довести публикуемое письмо до сведения Императора. Николай I нашел затруднения, описанные Грибоедовым, основательными, согласился с его предложением ассигновать 10 тысяч туманов на строительство и обзаведение Русской миссии в Тегеране и Тавризе, и разрешил Грибоедову удерживать требуемую сумму из 9-го или 10-го курура. «Проект» был высочайше утвержден без поправок и замечаний, подписан вице-канцлером и отправлен Грибоедову 18 декабря 1828 года в качестве «Отношения» № 2041 вместе с ранее известным и уже цитировавшимся в данной статье «Отношением» № 2040. Характерно, что ни Император, ни Нессельроде, ни Родофиникин никак не отреагировали на сообщение Грибоедова об издержанных им суммах из личных средств на казенные надобности.

Противоречит ли факт существования «Отношения» № 2041 утверждению о том, что ответа на свое письмо № 86 Грибоедов не получил? Нет, не противоречит. Подтвержденном тому служит третий найденный документ — еще одно письмо директора Азиатского департамента К. К. Родофиникина, адресованное на этот раз преемнику Грибоедова на посту посланника в Персии князю Н. А. Долгорукову.³⁴

№ 20 получено 20 февраля 1830 года

Милостивый Государь

Князь Николай Андреевич!

Имея честь лишь вчера получить отношение Вашего Сиятельства от 18 ми-

нувшего месяца за № 207, как равно и другие отношения Ваши, я не имел времени принять еще по опытам разрешений Г. Вице-канцлера, но не премину сообщить Вам, коль скоро таковыя последуют. Между тем для руководства Вашего и должного по усмотрению Вашему исполнения поспеваю при сем препроводить копию с высочайше утвержденного проекта предписания, данного в минувшем году Статскому советнику Грибоедову касательно домов в Тегеране и Тавризе для помещения Миссии нашей. Из оной бумаги усмотрите, что деньги, потребныя по означенному предмету, должны быть заимствованы из следуемаго нам 9-го курура персидской контрибуции. Хотя платеж сего курура отсрочен на пять лет, однако и не сомневаюсь, что Вашими стараниями получить можно и до того срока сумму на дома определенную: тем более что оную преимущественно должно будет добрать материалами.

Пребываю с совершенным почтением и преданностию

Вашего Сиятельства
покорнейший слуга
Константин Родофиникин.

№ 2555
С-Петербург
ноября 19 дня
1829 года

Его Сиятельству князю Н. А. Долгорукову.

(Письмо писарское, формула вежливости и подпись — собственноручные).

Отношение, написанное Долгоруковым 18 октября в Тавризе, попало в канцелярию вице-канцлера всего лишь

³⁴ Там же, л. 85.

за месяц. По тем временам и по расстоянию, которое оно проделало, скорость его доставки была очень высокой. Она могла быть такой потому, что наиболее сложная часть пути — от Тавриза до Тифлиса и далее до Владикавказа — была пройдена, когда в этих местах стоит благоприятная теплая погода и путь через горные перевалы открыт. Ответное же письмо, отосланное из С-Петербурга 19 ноября, пришло в Тавриз 20 февраля, т. е. через три месяца с момента его отправления. Если учесть, что данное письмо № 2555 шло до Тавриза, а в Тегеран Грибоедов, ехавший туда в последний раз весьма спешно, добирался в зимнее время из Тавриза около 20 дней, то совершенно нереально, чтобы он до своей гибели в Тегеране мог получить отношение № 2041, отправленное из Петербурга 18 декабря 1828 года. Следовательно, ответа на свое письмо № 86 от 23 октября Грибоедов так и не успел получить.

Теперь по существу письма № 2555: Родофиникин в ответ на «Отношение» Долгорукова № 207 (к сожалению, пока не найденное) высылает ему копию публикуемого выше «Отношения» № 2041, данного Грибоедову, и рекомендует Долгорукову руководствоваться в своей деятельности именно этим документом.

Как известно, смерть Грибоедова и

искупительная миссия Хосрова-Мирзы послужили поводом для прощения Персии 10-го курура и отсрочки платежа 9-го курура на пять лет. Тем не менее Родофиникин подтвердил, «что деньги, потребные по означенному предмету, должны быть заимствованы из 9-го курура Персидской контрибуции». И далее: «Хотя платеж сего курура отсрочен на пять лет, однако я не сомневаюсь, что Вашими стараниями получить можно и до того срока сумму на дома определенную...»

Требовать от Персидского правительства деньги или материалы в счет 9-го курура, высочайше отсроченного на пять лет, означало прямо противоречить воле монарха, и Долгоруков никогда бы не пошел на такой шаг. Родофиникин это отлично понимал, но именно поэтому и «умывал руки». Здоровье и условия жизни сотрудников Русской миссии в Персии его не интересовали, ибо только безразличием к их судьбам можно объяснить лицемерную мудрость его «соломонова решения», откладываявшего принятие необходимых мер минимум на пять лет.

Такова история письма Грибоедова № 86; история, к сожалению, не окончившаяся и спустя год после его трагической смерти.

Б. В. Мельгунов

ОБ АВТОРЕ РЕДАКЦИОННОЙ СТАТЬИ О «СТИХОТВОРЕНИЯХ А. ФЕТА» В «СОВРЕМЕННОМ» 1850 ГОДА

Вторая книга стихотворений А. А. Фета¹ вышла в весьма неблагоприятную для русской поэзии пору, в разгар так называемого «мрачного семилетия», когда журналы чрезвычайно редко и неохотно печатали стихи, а критические отзывы о них зачастую носили пренебрежительно-пародийный характер. Получив разрешение цензуры на издание 14 декабря 1847 года, поэт в течение двух лет не мог найти издателя, который решился бы взять на себя типографские расходы по изданию.

Тем более важным представляется нам тот факт, что некрасовский «Современник» посвятил этой книге Фета две

обстоятельные статьи, помещенные в одном номере журнала. Фет стал третьим (после Ф. И. Тютчева и Н. П. Огарева) из «русских второстепенных поэтов», на творчество которых Некрасов считал необходимым обратить внимание русской читающей публики.

В февральской книжке журнала за 1850 год появилось следующее редакционное сообщение: «Г-н Фет, которого прекрасные стихотворения несколько лет тому назад печатались в „Отечественных записках“, издал в Москве книжку своих стихотворений. Наружность книги изящна, о содержании скажем в следующем месяце».²

Статья была заказана П. Н. Кудрявцеву, еще в 1840 году лестно отозвавшемуся о молодом авторе «Лирического

¹ Фет А. Стихотворения. М., 1850. Первый юношеский сборник стихотворений Фета «Лирический пантеон» вышел в 1840 году с обозначением на титульном листе лишь инициалов автора «А. Ф.».

² Современник, 1850, № 2, отд. 6, с. 101.

пантеона».³ Однако присланная критиком рукопись не вполне удовлетворила редакцию журнала. Кудрявцев, ранее не печатавший критических статей в «Современнике», оценивал творчество Фета с позиции «чистого искусства»; статья, написанная живо, талантливо, носила односторонний, апологетический характер и не содержала каких-либо серьезных критических замечаний.

Именно это обстоятельство побудило редакцию «Современника» поместить в отделе «Библиографии» мартовской книжки журнала 1850 года (статья Кудрявцева печаталась в «Смеси» того же номера) статью, в которой вместе с высокой оценкой дарования поэта, отмечались весьма существенные слабые стороны поэзии Фета. Она заканчивалась абзацем, явно прибавленным редакцией, всего вероятнее написанным самим Некрасовым — наиболее компетентным в кругу сотрудников «Современника» ценителем поэзии:

«Щеня в высокой степени замечательный талант г. Фета, мы почти долгом искренно высказать мнение наше об изданных им стихотворениях. Если мы более говорили об их слабой стороне, то это потому, что в этом же номере нашего журнала читатели найдут статью о г. Фете, в которой преимущественно говорится о прекрасных сторонах его таланта. Статья эта доставлена в редакцию и, хотя мы расходимся с статьей в некоторых мнениях, но все-таки с удовольствием помещаем ее, вопреки, как другое мнение, другой взгляд на тот же предмет, предоставляя читателям решать между тем и другим; а во-вторых, как статью прекрасно написанную».⁴

К заглавию статьи Кудрявцева было сделано примечание, соотносящееся с приведенным абзацем и написанное, по всей вероятности, также Некрасовым:

«Редакция „Современника“ поместила свое мнение о стихотворениях г. Фета, вышедших недавно особой книжкой, в отделе „Библиографии“ этого номера своего журнала (отд. V, стр. 1). Предлагаемая здесь статья написана по поводу той же книги и может служить дополнением к нашему отзыву.

*Редакция».*⁵

Кто был автором «редакционной» статьи о Фете? До настоящего момента это обстоятельство остается невыясненным, хотя круг возможных исполнителей «экстренного» задания редакции «Современника» весьма узок. Кроме самих издателей журнала Некрасова и Панаева в него могут входить, пожалуй, только два человека, достаточно близкие к редакции, имеющие опыт рецензирования поэтических сборников — В. П. Боткин и А. В. Дружнин. Из них наибольшего внимания требует фигура Боткина, давнего приятеля Фета, москвича, тонкого ценителя и знатока поэзии, только что напечатавшего в серии «Русские второстепенные поэты» превосходную статью «Н. П. Огарев»⁶ (В декабре 1849 — январе 1850 года Боткин жил в Петербурге).⁷

Предположение о принадлежности Боткину названной «редакционной» статьи о Фете приобретает реальную почву в результате сопоставления этой анонимной статьи с известной статьей Боткина «Стихотворения А. А. Фета. СПб. 1856» в январской книжке того же журнала за 1857 год.

Внимательное прочтение обеих статей, отдаленных друг от друга почти семилетним сроком, разных по объему, замыслу и выводам, обнаруживает вместе с тем сходство, которое невозможно признать случайным. Если попытаться изложить основное содержание этих статей в тезисах, окажется, что обе они сводятся к положениям, которые можно сформулировать так:

1. Трудно, почти невозможно дать однозначную, непротиворечивую оценку поэзии Фета. 2. «Первоклассный талант». 3. Автор «еще не овладел» своим талантом. 4. Художественная невыдержанность стихотворений Фета. 5. Бедность внутреннего мира поэта. 6. Поэзия «проходящего по душе ощущения». 7. «Праздничное чувство жизни». 8. Сложное чувство, которое вызывают «антологические» стихи Фета.

Для подтверждения соответствия реального содержания обеих статей этим тезисам приводим параллельно и в том же порядке фрагменты, раскрывающие указанные тезисы. Текстуальные совпадения и сходные выражения выделяем курсивом.

⁶ Там же, № 2, отд. 6, с. 158—175.

⁷ Егоров Б. Ф. В. П. Боткин — литератор и критик: Статья первая. — Тр. по русской и славянской филологии Тартуск. ун-та, 1963, вып. 6, с. 23.

³ Отечественные записки, 1840, № 12, отд. 6, с. 40—42.

⁴ Современник, 1850, № 3, отд. 5, с. 5.

⁵ Там же, отд. 6, с. 4.

«Современник», 1850, № 3, отд. 5

«Современник», 1857, № 1, отд. 3

1

«Вот книга, которая привела нас в большое затруднение. Замечательные достоинства так соединены в ней с недостатками, истинно прекрасное так слито с совершенно дурным, что, признаемся, мы не помним, чтобы нам случилось когда-нибудь испытывать такое затруднение, какое чувствуем теперь, желая сказать добросовестно наше беспристрастное мнение» (с. 1).

«Признаемся, что, приступая к суждению о стихотворениях г. Фета, мы находимся в большом затруднении. Для огромного большинства читателей талант г. Фета далеко не имеет того значения, каким пользуется он между литераторами» (с. 17).

2

«Г. Фет, бесспорно, имеет истинный поэтический талант, и притом такой, который, по своей внутренней силе, может стать наряду с первоклассными поэтическими талантами; но, к сожалению, эта внутренняя поэтическая сила обнаруживается в стихотворениях г. Фета лишь проблесками, далеко еще не овладела сообразною ей формой и не имеет определенного характера» (с. 1).

«... Действительно поэт, поэт по натуре» (с. 2).

«Со времени Пушкина и Лермонтова мы не знаем между русскими стихотворцами таланта более поэтического, как талант г. Фета. Скажем более, по лиризму чувства его можно поставить наряду с первоклассными поэтами. Говорим только по лиризму чувства, а не по чему другому» (с. 20).

«После Пушкина и Лермонтова мы не знаем ни одного поэта, у кого бы поэтическое чувство било таким свежим и чистым ключом. Иногда он сам не в состоянии выразить его соответствующим образом, впадает в темноту и неопределенность...» (с. 37).

3

Талант Фета «далеко не овладел еще живущим в душе его духом поэзии» (с. 1).

«... Г. Фет далеко не овладел врожденным ему поэтическим даром... он лежит в груди его словно в какой-то бессознательности и нисколько не зависит ни от воли, ни от мысли его... редко удается ему облакать в него свое впечатление или свое чувство» (с. 2).

«Иногда г. Фет сам не в состоянии совладать с своим внутренним поэтическим побуждением; выражает его неудачно, темно, — но несмотря на это, чувствуешь, что основной мотив верен и искренен и при всем несовершенстве, при всей запутанности формы глубоко сочувствуешь ему» (с. 23—24).

«... Строгое художественное чувство формы, не допускающее ни одной смутной черты, ни одного неточного слова, ни одного шаткого сравнения, редко пощадает его» (с. 25).

4

«Самые лучшие из стихотворений г. Фета очень редко выдержаны; в других после стихов, запечатленных истинной поэзией, вдруг следуют стихи самые прозаические и кроме того еще нехорошие; возле образа, исполненного воздушной, артистической прозрачности, вдруг встречается самая неприятная неточность выражения...» (с. 2).

«... г. Фет редко бывает полным художником; при самой поэтической верности мотива стихотворение выходит иногда у него слабо; полнота общего впечатления нарушается иногда неточным сравнением или излишнею длиннотою. Вообще строгая художественная обработка не в свойстве таланта г. Фета» (с. 35—36).

5

«В стихотворениях г. Фета поражает... отсутствие личности поэта» (с. 3).

«На стихотворениях г. Фета не лежит никакого определенного характера...» (с. 3).

«Оригинальность его заключается только в лирически выраженном ощущении» (с. 3—4).

«Внутренний мир г. Фета... не отличается ни многосторонностью, ни глубиной содержания. Из всех сложных и разнообразных сторон внутренней человеческой жизни в душе г. Фета находит себе отзыв одна только любовь и то большею частью в виде чувственного ощущения, то есть в самом,

так сказать, первобытном, наивном своем проявлении» (с. 26—27).

6

«Г. Фет прекрасно выражает только *ощущения, мгновенно охватывающие его душу*; но как скоро эти ощущения стараются он сосредоточить в мысль или перевести их в чувство, то есть дать им более медленное, более определенное движение, так тотчас ни стихи, ни мысль не покоряются ему. От этого, вероятно, самые лучшие стихотворения у него те, содержанием которых служит *быстро проходящее по душе ощущение...*» (с. 2).

«Даже самый стих г. Фета, который так артистически умеет уловлять *бегущее по душе ощущение* или образы природы с их цветом и ароматом, как скоро г. Фет старается облечь в него свою мысль, тотчас теряет свою *упругость и воздушную рельефность*, которыми он почти всегда отличается у него там, где г. Фет не насыляет своего дарования, не требует от него того, чего оно дать не может» (с. 3).

«Когда ему [Фету] удается уловить свое душевное состояние, то стихотворение выходит у него превосходным. Вот одно из таких стихотворений, в котором в *сосредоточенных, ярких, определенных и вместе воздушных чертах* выразилось одно из самых сложных и *неуловимых сердечных ощущений*» (с. 26).

«*Тихие, глубокие ощущения, которые проходят по душе*, когда вы стоите на широком лугу и смотрите на заходящее солнце, от которого золотится и словно в каком-то умилении тает окружный лес, — ведь об этих ощущениях даже и рассказать нечего, а между тем вы переживали тут сладчайшие струи, заливавшие вашу грудь невыразимым блаженством. Вообще *поэзия ощущений* как все задушевное, робка и стыдлива; она любит уединение и молчание...» (с. 32).

«Г. Фет прежде всего *поэт ощущений*: вот почему так трудно объяснить поэтические достоинства его» (с. 35).

7

«... Чарующий лиризм, исполненный ясности, одушевления и *какого-то праздничного веяния жизни*» (с. 3).

«Он не задумывается над жизнью, а безотчетно радуется ей. Это *какое-то простодушие чувства*, какой-то первобытный, *праздничный взгляд на явления жизни*, свойственный первоначальной эпохе человеческого сознания» (с. 28).

«... В них [в стихах Фета] есть звук, которого до него не слышно было в русской поэзии, — это звук *светлого, праздничного чувства жизни*» (с. 41).

8

«Есть... между антологическими стихотворениями в высокой степени замечательные; но, признаемся, этот род начинает у нас уже обращаться в рутину, и такому замечательному лирическому дарованию, каково дарование г. Фета, мы не поставили бы в заслугу несколько хороших антологических стихотворений» (с. 4).

«... Нам всегда как-то *странно видеть поэта нашего времени, взывающего к Вакху, Афродите, Зевсу, Нептуну и т. п.*, когда в то же время общее созерцание его так чуждо античного духа» (с. 4).

«Оттого так привлекательны, цельны и полны выходят у г. Фета пьесы антологического или античного содержания. В настоящее время, при распространеншемся изучении греко-римской жизни и ее произведений, вошло в обыкновение писать пьесы античного или мифологического содержания. Но этот род поэзии вовсе не так легок, как обыкновенно предполагают. Если для поэзии требуется прежде всего искренность и правдивость чувства, то *какая же может быть правдивость там, где человек нашего времени станет усиленно воображать себя древним греком или римлянином и посредством книжного изучения воспроизводить их воззрения на природу и на явления жизни?* Такого рода воспроизведения, при всем их научном достоинстве, непременно будут холодною и пустою *переченью античных понятий и мифологических божеств*, какими бы звучными эпитетами они ни были приправлены» (с. 28).

Разумеется, ни тезисы, ни иллюстрирующие их фрагменты сравниваемых статей, в особенности второй, не передают всего богатства и глубины их реального содержания. Более того, знакомство со статьёй 1857 года Боткина о Фете только по приведенным отрывкам может несколько дезориентировать читателя. Коренное отличие ее от «редакционной» статьи 1850 года состоит в том, что статья, подписанная Боткиным, — страстная апология «чистой» поэзии, поэзии как «безотчетного невольного акта, составляющего первейшее условие поэтических произведений».⁸

Она, эта поэзия, противопоставляется критиком произведениям, «вызываемым какою-либо положительной, житейской, практической целью», которые, по его мнению, «принадлежат к сфере прозаической».⁹

Выступая против «утилитарной» поэзии, «которая хочет подчинить искусство служению практическим целям»,¹⁰ Боткин, говоря словами современного нам поэта, «делает из Фета фетиш». Поэзия, поэтическое ощущение, говорит Боткин, «не зависит ни от воли нашей, ни от нашего ума, оно есть бессознательный таинственный акт нашей духовной природы».¹¹

Как известно, издание 1856 года стихотворений Фета было осуществлено при участии ведущих сотрудников «Современника». Состав книги и сами тексты подверглись строгой редакции И. С. Тургенева, Боткина, Дружинина, Толстой и сам Некрасов также приняли участие в подготовке книги к печати.¹² Некрасов в специальной заметке — информации, опубликованной в апрельской книжке «Современника» за 1856 год, — обращал внимание читателей на книгу, автор которой «в доступной ему области поэзии такой же господин, как Пушкин в своей, более обширной и многосторонней области».¹³ Здесь же редактор «Современника» обещал подписчикам «особую статью» о Фете, готовящуюся для одного из последующих номеров журнала.

Замысел статьи о Фете возник у Боткина также весной 1856 года,¹⁴ таким образом, можно не сомневаться, что статья писалась если не по просьбе, то, во всяком случае, с согласия Некрасова, дружеские отношения которого с

Боткиным в эту пору еще ничем не были омрачены.

С осени 1856 года, после отъезда Некрасова за границу, переговоры с Боткиным о статье вел И. И. Панаев. «... Статья твоя крайне важна для публики, ибо в сию минуту никто не может лучше тебя растолковать публике о том, что такое поэзия и указать на нее в Фете, Огареве и др. поэтах... — писал Панаев Боткину 28 сентября 1856 года. — Ради твоего участия к „Современнику“ и дружбы ко мне — примись за нее. Я умоляю тебя. Чернышевский не может оценивать поэтическую сторону; вследствие этого его разборы о поэтах односторонни, а до какой степени важна и необходима такая оценка, говорить тебе нечего...»¹⁵

Боткин завершил свою работу лишь к концу 1856 года. Как пишет Б. Ф. Егоров, «статья была вызывающе направлена против идей Чернышевского. Последний, несмотря на большие полномочия, предоставленные ему Некрасовым, очевидно, был вынужден согласиться под давлением Панаева на публикацию статьи в „Современнике“».¹⁶ К этому можно добавить, во-первых, что Чернышевский был, по-видимому, связан соглашением Некрасова с Боткиным об этой статье; во-вторых, что статья Боткина о Фете, носившая откровенно «дифференциальный» характер, в меньшей степени была направлена против Некрасова, только что выгустившего знаменитый свой сборник 1856 года. Именно автор стихотворений «Блажен незлобивый поэт», «Муза» и «Поэт и гражданин» — основной объект полемики Боткина.¹⁷

«Как! — восклицает Боткин, — в то время, когда мир исполнен исключительно заботами о своих материальных интересах, когда душа современного человека погружена в мертвящие вопросы об удобствах материального своего существования, когда так часто слышатся или стоны, или клики пресыщенного эгоизма, когда раздумье и сомнения, уничтожив в нас молодость и свежесть ощущений, отравили в них всякое прямое, цельное наслаждение духовными благами жизни, — в это время является поэт с невозмутимой ясностью во взоре, с незлобивою душою младенца, который каким-то чудом прошел между

⁸ Современник, 1857, № 1, отд. 3, с. 10.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же, с. 11.

¹¹ Там же, с. 12.

¹² *Бухштаб В.* Судьба литературного наследства А. А. Фета. — Лит. наследство, 1935, т. 22—24, с. 561—602.

¹³ *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем. М., 1950, т. 9, с. 279.

¹⁴ *Егоров Б. Ф.* В. П. Боткин — литератор и критик: Статья вторая. — Тр. по русской и славянской филологии Тартуск. ун-та, 1965, вып. 8, с. 103.

¹⁵ Тургенев и круг «Современника». М.; Л., 1930, с. 389.

¹⁶ *Егоров Б. Ф.* Боткин — литератор и критик: Статья вторая, с. 109.

¹⁷ 19 августа 1856 года Боткин писал Панаеву: «Наконец Некрасов собрался и уехал. Я убежден, что житье за границей принесет ему во всех отношениях большую пользу. Ужасно интересует меня разговор его „вместо предисловия“» (Тургенев и круг «Современника», с. 377—378).

враждующими страстями и убеждениями, не тронутый ими, и вынес в целостности свой светлый взгляд на жизнь, сохранил чувство вечной красоты, — разве это не редкое, не исключительное явление в наши времена?»¹⁸

«...Никто не имеет права, — говорит воображаемый оппонент автора — защитника теории «искусство для искусства», — отрываться от своей современности и ее требований, а поэт еще менее всякого другого. Он должен быть выразителем, живым, высшим органом своей современности, в противном случае он будет походить на птицу, которая сама не зная для чего поет всякий вздор, какой взбредет ей в голову».¹⁹

«Поэт с невозмутимой ясностью во взоре, с незлобивою душою младенца — таков теперь боткинский идеал поэта, и потому, отмечая те же слабости дарования Фета, которые были указаны в «редакционной» статье 1850 года, Боткин находит их не только извинительными, но и органичными для всякого истинного поэта.

Таким образом, существеннейшие отличия статьи 1857 года от «редакционной» рецензии 1850 года состоят в том, что она полемически декларативна (имеет обширное введение, возглавляющее и развивающее теорию «искусство для искусства») и по своей идейно-теоретической ориентации противоположна литературному направлению, возглавляемому Некрасовым и Чернышевским. До нас не дошло никаких свидетельств о реакции Некрасова на статью Боткина 1857 года. Несомненно, эта реакция была негативной. Не случайно именно в это время были прекращены дружеские отношения Некрасова с Боткиным, а статья о Фете стала последней публикацией Боткина в «Современнике».

Статья Боткина о Фете вызвала негативную реакцию молодого Добролюбова. «За последнюю статью о Фете, — записал он в дневнике 14 января 1857 года о Боткине, — надобно отделать его».²⁰ Заметка Добролюбова о статье Боткина была написана и 18 января отдана в «Отечественные записки»,²¹ но в печати не появилась.

Совпадение структурных элементов в анализе двух сборников Фета (выделены, хотя и в разной последовательности, одни и те же особенности поэзии Фета), совпадения формулировочного характера и вообще лексико-семантическая близость аналитической части обеих статей — все это говорит о преемственной

связи сопоставляемых статей. Есть основания утверждать: в работе над статьей 1857 года о Фете Боткин, существенно изменивший свои воззрения на искусство, воспользовался «редакционной» статьей 1850 года как макетом, используя, развивая и в значительной степени переосмысливая основные положения этой статьи. Разумеется, так поступить Боткин мог только со статьей, написанной им самим. Не следует, впрочем, исключать возможного участия в работе над «редакционной» статьей 1850 года и самого Некрасова. Кроме приведенного в начале нашей статьи последнего абзаца рецензии руководителю «Современника» может принадлежать, например, фрагмент об антологических стихах Фета, полемически переосмысленный Боткиным в статье 1857 года.

В связи с нашей атрибуцией заслуживает внимания указание А. Н. Пыпина в его книге о Некрасове, который говорит по поводу известной статьи Некрасова о Тютчеве, открывшей серию статей «Русские второстепенные поэты»: «В следующей книге 1850 г. этот вопрос о современной русской поэзии был продолжен статью В. Боткина о стихотворениях Фета».²²

По всей вероятности, это абберации памяти исследователя: зная о принадлежности «редакционной» статьи о Фете Боткину, Пыпин неточно указал не только номер журнала (в февральской книжке помещена статья Боткина из серии «Русские второстепенные поэты» о Н. П. Огареве), но и перепутал две статьи о Фете в мартовской книжке «Современника», где статья серии о «второстепенных поэтах» принадлежит П. Н. Кудрявцеву.²³

«В оценке поэзии Фета, — пишет Б. Ф. Егоров, — Боткин... во многом следует за Дружининым, статьей которого о Фете («Библиотека для чтения», 1856, № 5) Василий Петрович заинтересовался вскоре после ее опубликования». «Тезисы Дружинина, — указывает далее исследователь, — (взяты у Григорьева)... будут через несколько месяцев развиты Боткиным».²⁴

Как выясняется, эти выводы Б. Ф. Егорова нуждаются в существенной поправке: в анализе книги Фета 1856 года Боткин опирался главным образом на свою же статью 1850 года, которая, впрочем, послужила лишь «макетом» для изложения новой концепции критика.

²² Пыпин А. Н. Н. А. Некрасов. СПб., 1905, с. 223.

²³ Боград В. Журнал «Современник» 1847—1866: Указатель содержания. М.; Л., 1959, с. 502.

²⁴ Егоров Б. Ф. Боткин — литератор и критик: Статья вторая, с. 106.

¹⁸ Современник, 1857, № 1, отд. 3, с. 18.

¹⁹ Там же.

²⁰ Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 9-ти т. М.; Л., 1964, т. 8, с. 530.

²¹ Там же, с. 534.

О ПРОТОТИПЕ КУКШИНОЙ В РОМАНЕ ТУРГЕНЕВА «ОТЦЫ И ДЕТИ»

За героями многих романов и повестей Тургенева стояли реально существовавшие люди, характеры и факты биографии которых были использованы при создании того или иного образа. Как правило, эти прототипы были названы Тургеневым или в планах задуманных произведений, или в списках действующих лиц. Такие подготовительные материалы, в частности к романам, вошли в академическое издание сочинений писателя.¹

До недавнего времени подобные материалы (планы содержания, характеристики действующих лиц) к роману «Отцы и дети» не были известны. В 1984 году «Формулярный список действующих лиц новой повести» и «Содержание» были опубликованы Патриком Уоддингтоном (Новая Зеландия).² В «Формулярном списке» Тургенев указал: «Ю. Евдоксия Кукшина. Рабски скопировать Г-жу Киттары и пустить ее в ход».³

Некоторыми современниками Тургенева «г-жа Киттары» была узнаваема в Кукшиной. «Отцы и дети» были напечатаны в февральском номере «Русского вестника» за 1862 год. Уже 13 марта 1862 года А. К. Корсаков писал своему другу К. Н. Бестужеву-Рюмину из Москвы:⁴ «Кстати, читали ли Вы „Отцы и дети“ Тургенева и не узнали ли там портрета

(немного искаженного) одной очень знаковой Вам особы, которая имела несчастие познакомиться за границей с Тургеневым и, вероятно, была перед ним нараспашку. Если Вы знаете историю о мастике для кукол, в которой принимал участие даже один нынешний казанский профессор, если Вам знакома страсть этой особы братья то за музыку, то за живопись, то за архитектуру и т. д., — Вы, вероятно, узнаете ее у Тургенева. Злодей этот даже не пощадил некоторых физических недостатков этой особы».⁶

Евгения Петровна Киттары — дочь профессора Казанского университета П. И. Вагнера, родная сестра известного писателя Николая Петровича Вагнера (1829—1907. Псевдоним: Кот Мурлыка). Была замужем за профессором М. Я. Киттары.⁷

Когда и при каких обстоятельствах Тургенев познакомился с Е. П. Киттары, выясняется из переписки известной украинской писательницы Марко Вовчок (М. А. Маркович) с Тургеневым, а также с А. В. и Е. К. Станкевичами.⁸ В начале июня 1860 года М. А. Маркович писала из Гейдельберга А. В. и Е. К. Станкевичам о Е. П. Киттары:⁹ «В Швальбах со мной собралась и московская дама — как же ей быть близко и не видеть. Я ехала в семь часов утра, она выскочила и за мною — на дорогу лучше приделалась. Я до Швальбаха нигде не останавливалась, дама голодна как волк, а дилижанс не ждет. Я пошла купить пирог с вишнями и припомнила, что Руссо вишни любил — даме понравилось. В Швальбахе она обедала и

¹ См.: *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28-ми т. Соч.: В 15-ти т. М.; Л., 1963, т. 6, с. 463—466; 1964, т. 8, с. 407—411; 1965, т. 9, с. 396—397; 1966, т. 12, с. 314—342.

² *Waddington P.* Turgenev's sketches for *Ottsy i deti* (Fathers and Sons). — *New Zealand Slavonic Journal*, 1984, p. 33—76.

³ *Ibid.*, p. 69.

⁴ Корсаков Александр Казимирович (1832—1874) — русский историк, экономист и публицист, автор работ по истории финансов и государственного хозяйства. В. И. Ленин в труде «Развитие капитализма в России» ссылался на работы Корсакова, указывая на их научное значение (*Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 3, с. 363, 378, 388, 430, 442, 445, 451, 567). См. о нем: *Очерки истории исторической науки в СССР*. М., 1955, т. 1, с. 585, 586, 596.

⁵ Бестужев-Рюмин Константин Николаевич (1829—1897) — русский историк, академик. С 1865 года — профессор Петербургского университета. В 1878—1882 годах возглавлял Высшие женские курсы в Петербурге (Бестужевские). См. о нем: *Шмурло Е. Ф.* *Очерк жизни и научной деятельности К. Н. Бестужева-Рюмина*. Юрьев, 1899.

⁶ ИРЛИ, № 24854.

⁷ Киттары Модест Яковлевич (1825—1880) — учился под руководством П. И. Вагнера в Казанском университете, в 1850—1857 годах — профессор по кафедре технологии и технической химии того же университета. В 1857—1879 годах Киттары состоял профессором такой же кафедры Московского университета. Выйдя в 1879 году в отставку, занялся вопросами интендантства. См. о нем: *Любавин Н. Н.* Кафедра технологии и технической химии в Московском университете с 1855 года. — *Русский архив*, 1906, № 8, с. 566—571, 576—587.

⁸ Станкевич Александр Владимирович (1821—1912) — профессор Московского университета, автор монографии о Т. Н. Грановском. Елена Константиновна (урожд. Бодиско, 1825—1904) — его жена.

⁹ *Марко Вовчок*. Твори: В 7-ми т. Київ, 1967, т. 7, кн. 2, с. 59.

удивляла хозяйскую дочь — теперь же она лежит на полу навзничь и говорит, что не всякий может понять все тонкости женской души... Хозяйская дочь спрашивала меня о ней и заметила, что она *bischen*¹⁰ *irritée*».¹¹

Таким образом, в начале июня 1860 года Киттары вместе с Маркович приехала из Гейдельберга в Швальбах. Из писем Маркович Станкевичам явствует, что они виделись ежедневно, быть может, проживали в одной квартире. Маркович из Швальбаха приезжала 12 (24) июня в Соден, где в это время жил Тургенев,¹² а 14 (26) июня Тургенев сопровождал ее из Содена в Швальбах. Вторично он посетил ее там 24 июня (6 июля).¹³ В письме от 9 (21) июля того же 1860 года Тургенев спрашивал Маркович: «Не завязалась ли на Вас какая-нибудь новая брадахластикха, вроде Киттары...»¹⁴

Сопоставление приведенных нами фактов и выдержек из писем делает несомненным вывод о том, что Тургенев был лично знаком с Е. Киттары и что знакомство это произошло в июне 1860 года в Швальбахе. Замысел романа «Отцы и дети» возник у Тургенева летом 1860 года. 30 сентября (12 октября) он писал П. В. Анненкову: «План мой новой повести готов до малейших подробностей — и я жажду за нее прияться».¹⁵ К этому времени и появились в «Формулярном списке» и «Содержании» записи о Кукшиной — Киттары.

Письма Маркович к Станкевичам содержат красочные рассказы о Киттары. В уже цитированном нами письме Маркович писала о ней: «Только приехала во Франкфурт, встретила московскую даму (т. е. Киттары, — Г. С.)... мне сказала, что смерть пустяки и что она в Висбадене проигралась... Я спешу за билетом в Висбаден, дама бежит за мной и кричит, что я думаю об Алжире. (А падо вам знать, что она переменяла путь и прежде всего заедет в Алжир на три—четыре часа, чтобы там видеть великолепное затмение солнца)». И далее: «...она опять путь переменяла; едет прямо в Англию, проездом объедет Швейцарию à vol d'oiseau¹⁶ (как ездят à vol d'oiseau?), в Париже только оста-

новится, падо ей заказать башмаки — такие города, как Париж, ее не пленяют — и сейчас в Гринвич, в Гринвич, в Гринвич».¹⁷

21 июля (2 августа) 1860 года Маркович сообщила Тургеневу: «Киттара уехала в Лондон. Она надеется встретить вас там. В Швейцарию она не пошла потому, что все спутники ее потеряли деньги».¹⁸ Тургенев дважды посетил Лондон в 1860 году — с 27 июля (8 августа) по 31 июля (12 августа) и с 21 августа (2 сентября) по 24 августа (5 сентября). Сведениями о встрече Тургенева с Киттары в Лондоне мы не располагаем.

Приведем еще одну подробную и интересную характеристику Киттары из другого письма 1860 года Маркович к Станкевичам. Здесь мы читаем: «Она приехала недавно в Гейдельберг, но печально осталась на два месяца. Она знает жизнь. Она страдала. Нашла отраду в науке и едет в Гринвичскую обсерваторию. Она очень туда спешит и хочет ехать по ближайшему пути, по железной дороге в Лондон из Гейдельберга. Ей некогда теперь любоваться морями. Здешиим дамам она так решительно объявила, что презирает кринолины, что они стали вдруг собираться одна к одной и скоро ушли от нее. Когда же кто-то сказал, что в защиту и ей посоветовал надеть кринолин, она целый день не могла успокоиться. Одевается она „наперекор стихиям“, и когда вышла на улицу, одна девушка за нее всплеснула руками и вскрикнула: „Du, lieber Gott!“¹⁹ Но она давно презирает мнение людей, а немцев — и подавно. Уже не так, как у какой-нибудь пустой аристократки, — у нее всего два-три платья, да и в тех она гуляла по дождю, по грязи, — одним словом, когда вздумается — она женщина независимая. Ей дорого досталась эта свобода, — но она добилась-таки ее. На пустяки же она не лстится».²⁰ Маркович, говоря о достигнутых Киттары свободе и независимости, имеет в виду то, что она разошлась с мужем. «М. Я. Киттары, — писал его биограф, — был женат два раза, но детей не имел. Первый брак его с Евгениею Петровной Вагнер... был несчастлив».²¹

Год спустя, 8 (20) июля 1861 года, Маркович сообщила Тургеневу: «Проездом в Женеве я встретила Киттару. Она теперь рисует картины скорее Рубенса и хочет что-то изменить в живописи. Когда она рисует перспективу, так она не может говорить, немеет. И уверяла,

¹⁰ Немного (*нем.*).

¹¹ Раздраженная, возбужденная (*франц.*).

¹² Она писала Тургеневу около 12 (24) июня 1860 года: «Во вторник утром я приеду в Соден» (*Лит. наследство*, 1964, т. 73, кн. 2, с. 279. Вторник приходился на 12 (24) июня).

¹³ См.: *Тургенев П. С.* Полн. собр. соч. в писем: В 28-ми т. Письма: В 13-ти т. М.; Л., 1962, т. 4, с. 94, 98, 99, 656.

¹⁴ Там же, с. 107.

¹⁵ Там же, с. 137.

¹⁶ С птичьего полета (*франц.*).

¹⁷ *Марко Вовчок.* Твори: В 7-ми т., т. 7, кн. 2, с. 59.

¹⁸ *Лит. наследство*, т. 73, кн. 2, с. 280.

¹⁹ Ах, боже милостивый (*нем.*).

²⁰ *Марко Вовчок.* Твори: В 7-ми т., т. 7, кн. 2, с. 62—63.

²¹ *Русский архив*, 1906, № 8, с. 585.

что всегда как перспектива, так и немота. Вам о Киттаре надо знать — знайте же».²² Последняя фраза позволяет предположить, что Маркович была известна заинтересованность Тургенева в Киттары как прототипе героини своего произведения.

Множество фактов биографии, черт характера и поведения Е. Киттары Тургенев привнес в образ Кукшиной.²³ Ситников говорит о ней: «Это замечательная натура, ётапсирёе в истинном смысле слова, передовая женщина... Она, вы понимаете, развехалась с мужем, ни от кого не зависит». Кукшина «по зимам жила в Москве», некоторые ее привычки свойственны именно «многим провинциальным и московским дамам». Кукшина сообщает Базарову, что собирается в Париж и Гейдельберг. Она пыталась изобрести мастику для головок кукол. На бал явилась «безо всякой кринолины». Поведение ее эксцентрично, оно было «не просто, не естественно» — сродни тому, что писала Маркович о Киттары Станкевичам. Использовал Тургенев и письмо Маркович к нему о попытках Киттары «что-то изменить в живописи»: «И Кукшина попала за границу, — читаем в последней главе романа. — Она теперь в Гейдельберге и изучает уже не естественные науки, но архитектуру, в которой, по ее словам, она открыла новые законы».²⁴

Нам представляется обоснованным предположение П. Уоддингтона²⁵ о том, что Тургенев в образе Кукшиной — в разыгрывании ею передовой, прогрессивно мыслящей женщины — использовал один из моментов биографии ее мужа. 17 декабря 1858 года М. Я. Кит-

тары в одной из публичных речей, объявив себя врагом телесных наказаний, сказал: «... я враг розог и прибегаю к ним очень редко, в самых крайних случаях, в минуты сомнения в непогрешимости моего взгляда...»²⁶ Это либеральное красноречие высмеял Некрасов в «Дружеской переписке Москвы с Петербургом» (1859). Он писал о Москве:

Мудреный град! По приговору сейма
Там судятся и люди и статьи,
Ученый Бабст стихами Розенгейма
Там подкрепляет мнения свои,
Там сомневается почтеннейший Киттары,
Уж точно ли не нужно сечь детей?²⁷

Еще ранее, в 1859 году, в двух рецензиях Н. А. Добролюбов (им были написаны шуточные примечания к «Дружеской переписке Москвы с Петербургом») резко выступил против этой речи Киттары, и в первую очередь высмеял его рассуждения о телесных наказаниях детей.²⁹

Если Тургенев и не читал речи Киттары, то статьи Добролюбова и стихотворения Некрасова он знал прекрасно.

В «Содержании» Тургенев трижды назвал Кукшину: «Описать завтрак у Кукшиной, куда их загаскивает Ситников»; «А. С. прогоняет их оттуда вместе с Кукшиной»; «Кукшина таскается в Гейдельберг с химиками».³⁰ Две записки, кроме второй — Кукшина не презжает к Одинцовой, — были разбиты Тургеневым в «Отцах и детях».

²⁶ Цит. по: Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 15-ти т. Л., 1981, т. 2, с. 357.

²⁷ Там же, с. 54.

²⁸ См. об этом там же, с. 356.

²⁹ Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 9-ти т. М.; Л., 1962, т. 4, с. 201—212, 299—306.

³⁰ Waddington P. Op. cit., p. 71, 72, 74.

И. В. Инов

Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ В. НЕЗВАЛА

В литературе, посвященной творчеству Витезслава Незвала (1900—1958), чешского писателя с мировым именем, Народного деятеля искусств Чехословакии, автора хорошо знакомых нашему читателю лирических стихотворений и поэм (в частности, поэмы «Эдисон», антивоенной «Песни мира», удостоенной Золотой медали Всемирного Совета Мира), много сказано о французских источниках его поэзии и прозы, об увлечении Рембо, Аполлинером, Прустом, в 30-е годы — сюрреализмом. Незвал действительно высоко ставил Аполлинера и

Пруста, переводил Рембо, Бодлера, Малларме; в пору «сюрреалистской активности» — Элюара и Бретона. Однако нет никаких оснований преувеличивать роль в творческой эволюции Незвала тех или иных модных «измов», как это делает, например, Л. Н. Будагова, бездоказательно утверждающая, будто «важные общественно-познавательные функции искусства Незвал принял для себя через сюрреализм». «Как это ни парадоксально звучит, — пишет исследовательница, — почти дословно повторяя формулировку, некритически заимствован-

ную из чешского литературоведения, — сюрреализм помог Незвалу подняться на более высокую ступень развития».¹

Между тем и символизм, и экспрессионизм, и поэтизм, и сюрреализм, через увлечение которыми прошел Незвал, сказались не столько в литературной практике, сколько в теоретических выступлениях писателя. Учитывая это, Незвал сам впоследствии отметит: «Существует огромная разница между авангардными теориями, которые возникали и умирали, и поэтическими произведениями, которые тогда создавались... И критики и теоретики должны обращаться не столько к доктринам, сколько к реальному положению вещей» (26, 77, 451).² А реальное положение вещей свидетельствует о том, что на более высокую ступень развития Незвалу помогли подняться главным образом демократические, восходящие к народным корням традиции национальной и мировой литературы, в первую очередь русской классической и советской, — традиции, которые в существующей на чешском и русском языках обширной незвалиане в лучшем случае декларируются и уж никак не исследуются в их конкретном претворении. Исключения в этом плане составляют те страницы книги С. А. Шерлаимовой «Чешская поэзия XX века», где речь идет о влиянии молодой советской литературы на литературу чешскую, приводятся наблюдения исследовательницы относительно сходства и различий чешского поэтизма и русского имажнизма, акмеизма.³ Отметим также содержательные работы чешского литературоведа М. Благинки.⁴

Автору этих строк уже доводилось писать о той важной роли, которую сыграло в литературной судьбе Незвала его личное знакомство в 1927 году с В. Маяковским, о восторженном отношении Незвала к творчеству Б. Пастернака и о переводах Пастернака из Не-

звала.⁵ Следует упомянуть и о том, что Незвал перевел «Домик в Коломне» А. С. Пушкина (самый значительный его перевод с русского!), восхищался Гоголем. Примечательна перекичка мотивов и тропов в творчестве Незвала и А. Блока, М. Цветаевой. Ниже мы остановимся на восприятии Незвалом литературного наследия Ф. М. Достоевского, который, как никто другой среди русских писателей-классиков, привлекал внимание чешского поэта, драматурга, прозаика.

Молодое поколение чешской творческой интеллигенции, которое заявило о себе в конце первой мировой войны, оказалось в магнетическом поле разнородных социальных и эстетических веяний. Мощному воздействию идей Октября, пролетарского коллективизма и пролетарского искусства сопутствовали отзвуки довоенного анархокоммунизма, связанного с именем П. А. Кропоткина, с его теорией «безвластного социализма», постепенного торжества добра над злом, извечных принципов справедливости, взаимопомощи; популярная в Чехии идеология унитаристов, видевших спасение человечества во всеобщей любви, покорности, смиренности и потому утверждавших в литературе призмат сердца, готового к самопожертвованию и всепрощению; наконец, гуманистическая философия Достоевского, защитника униженных и оскорбленных, разоблачителя «мошенического общества богатых и властей держащих» (24, 347). Война усугубила девальвацию старых социальных и нравственных ценностей, и в Достоевском молодые европейцы, в том числе и чехи, видели провозвестника революции, новой жизни, новой духовности.⁶

Вероятно, впервые имя Достоевского Незвал услышал от своего отца, сельского учителя, — на рубеже веков чехи буквально зачитывались русской литературой. Она (помимо всего прочего) укрепляла у зарубежных славян сознание их исконного родства с великим русским народом, и это служило им духовной опорой в борьбе за национальное освобождение. Читать Достоевского, так же как и Кропоткина, Незвал начал

¹ Будагова Л. Н. Вitezслав Незвал. М., 1967, с. 276. Чрезмерную зависимость от чешских первоисточников монография Л. Н. Будаговой обнаруживает и в характеристиках некоторых современников Незвала, в изложении таких кардинальных с ее точки зрения проблем, как поэтизм, эстетическая автопреемственность позднего Незвала и т. д.

² Здесь и далее цифры в скобках обозначают том и страницы в собрании сочинений В. Незвала, начавшем выходить в 1950 году и еще не завершеном: *Nezval Vitezslav. Dílo*. Praha.

³ Шерлаимова С. А. Чешская поэзия XX века. 20—30 годы. М., 1973.

⁴ См., например: Источник жизненной и творческой уверенности (о значении СССР для творчества В. Ванчуры и В. Незвала). — В кн.: Литература Чехословакии и советская литература 20—30 годов. М., 1980, с. 325—326.

⁵ Инов П. Рукопожатие; «Слова с этой трибуны слышны далеко...». — Нева, 1983, № 6; 1984, № 8.

⁶ О восприятии творчества Достоевского предшествующими поколениями чехов см.: *Dolanský Julius. Mistři ruského realismu u nás*. Praha, 1960; *Kautman František. Boje o Dostojevského*. Praha, 1966; *Малевиц О. М. Ян Неруда и Ф. М. Достоевский*. — В кн.: Чешско-русские и словацко-русские литературные отношения. М., 1968; *Соловьева А. П. Ян Неруда и утверждение реализма в чешской литературе*. М., 1973.

на гимназической скамье в моравском городке Тршебич.

Весной 1922 года, уже будучи студентом философского факультета Карлова университета, Незвал по просьбе бывших однокашников подготовил в связи со столетием со дня рождения русского писателя доклад «За что мы любим Достоевского»⁷ и тогда же принялся за обширную дипломную работу о французском прозаике Ш.-Л. Филиппе, где содержится немало упоминаний и суждений о Достоевском. Докладчик ставил перед собой две задачи: во-первых, «осветить творческий и человеческий облик Достоевского» и, во-вторых, «постигнуть отечественную духовную атмосферу, а затем сопоставить обе ментальности». «И сейчас, сто лет спустя после рождения Достоевского, его творчество является для нас живым телом и душой, — писал двадцатидухлетний Незвал, — и мы любим его не как литературное наследие, а как самое жизнь». Он подчеркивал, что Достоевскому, этому «великому творцу человеческой души», смолоду был присущ «редкостный пламень, невероятный внутренний размах и поразительное напряжение, перемежающееся меланхолией и мукой»; что в его творениях заключена история России, если не всей Европы; что Достоевский «ощущал трагизм русского разума и сердца», с детства испытывая «жгучее желание быть кому-то полезным». Творчество Достоевского Незвал называет «безграничным», отмечая, что в русском писателе уживаются реалист и мистик, материалист-социалист и верующий христианин. Он говорит о Белинском, под влиянием которого Достоевский «сближается с кружками пропагандистов, борется за социализм и лечит приступы своего мистицизма», о намерении Достоевского познакомиться с видными чешскими политиками Ригером и Палацким. Незвал напоминает о благоговейном отношении Достоевского к Пушкину. Пишет о житейских испытаниях, выпавших на долю Достоевского, о его душевной драме. «Только он, который никогда в жизни не смеялся, — говорит Незвал, — мог в свои двадцать лет написать „Бедных людей“».

Чешскому поэту, как и самому Достоевскому, чужда философия Раскольникова, «человека идеи, по идеи исключительно личной, индивидуалистической», человека, который, по словам Незвала, «полагает, будто сильной личности дозволено идти по трупам, коль скоро этого требует идея», будто «гений во имя своей идеи вправе распоряжаться жизнью людских масс». Молодому Незвалу, члену Литературной Группы (Брно, 1921), исповедовавшей

наряду с экспрессионизмом унаинимистскую «диктатуру любви и человеческого единения», «религию милосердия», близка философия жертвенной, душевспасительной любви, носителей которой он видит в Соне Мармеладовой, князе Мышкине, Рогожине, «которого мы любим и страшимся одновременно». Идиота Незвал именует «святой личностью, которая, как Христос, любит по-братски, и нет у него при этом никаких мыслей, одна только любовь и сочувствие». Среди трех черт русского характера, различаемых Незвалом в героях Достоевского («сильно развитый интеллект с его фантастическими склонностями к авантюре; сильно развитое чувство, которое приводит.. к религиозности и сочувствию; сильный субъективизм, который рассудочные натуры делает деспотами, а натуры чувствительные — людьми, жертвенными до невероятия»), он отдает предпочтение второй — сильно развитому чувству, которое приводит к сочувствию; ему близки натуры «жертвенные до невероятия», «люди, наделенные чувством и субъективизмом в высшем смысле этих понятий», «удивительные люди», вроде князя Мышкина, который «из века в век будет шагать сквозь историю человечества». Роман «Преступление и наказание» Незвал называет «песней, жалостливой и сокровенной, сочувственной песней необычайной силы и мягкости». «То, что здесь происходит, — пишет он, — есть борьба чистого любящего сердца с деспотическим интеллектом». Проблему преступления и наказания Незвал характеризует как «величайшую проблему мира и жизни». Именно у Достоевского, по мнению Незвала, научились сочувствию, социальному сочувствию, Ш.-Л. Филипп, автор некогда популярного в Чехии романа «Бюбю с Монпарнаса», и другие французские писатели. Чувство, сочувствие, любовь — эти понятия в докладе Незвала варьировались на все лады.

«Любовь» — программно называет первое стихотворение первого сборника («Мост», 1922) Незвал. Какие бы испытания любовь ни сулила, она в глазах начинающего поэта искупает все, как и в произведениях Достоевского. В конце всех страданий горела, и догорала, и пела Любовь — так заканчивается стихотворение «Рай и Земля», навеянное библейским мифом о сотворении мира. В докладе Незвала о Достоевском — схожая мысль: «Нынешний человек не является истинным человеком, он станет им, когда пересилит боль». В духе кропоткинского анархизма Незвал призывал взглянуть друг другу в глаза и сердце и, власти ничьей над собою не признавая, взяться за руки, стать в круг. И тогда расступятся тучи и явится бог — само дыханье. У молодого поэта и его литературных сверстников, чье мировоззрение и стихотворный лексикон еще только формирова-

⁷ Доклад так и не был прочитан. Впервые опубликован в 1967 году (24, 341—350).

лись, «бог», «ангелы» были данью отчасти бытовой традиции, отчасти литературной моде. Есть, однако, в незваловском боге и нечто большее. Христос нового времени, воплощение всепастырского сострадания и братской любви к людям — таким представлялся автору «Моста» князь Мышкин, утопление бога в человеке — так понимал Незвал образ Идиота. Но бог у него — не сверхъестественное существо, а именно человек — страдающий, любящий, мужественный. «Бога нет, как нет боли в камне, — подчеркивал Незвал в докладе о Достоевском. — Боль только в страхе перед камнем. А бог — это боль страха перед смертью. Кто пересилит боль и страх, сам станет богом. И тогда наступит новая жизнь, и тогда явится новый человек, все будет новым».

Кульминационное стихотворение «Моста» — «Хоругвь», посвященное памяти П. А. Кропоткина, автор выделил в самостоятельный раздел под знаменательным заголовком «Голос несметных масс». В этом смысловом и конструктивном фокусе книги сходятся различные значения метафоры «Мост». Здесь мост — это прежде всего мост от «грешащего состраданьем» человека к людям, которые для него — «украшение земли»; от одиночества во враждебном мире социальной розни, грубой силы и чистогана — к единению с униженными и оскорбленными, от отрицания к утверждению, от меланхолии к оптимизму.

В одном из писем к И. Магэну, первому и единственному своему литературному наставнику, известному чешскому поэту, прозаику, драматургу, ученому-ихтиологу, Незвал говорил, что у него, Незвала, как бы две пары глаз, что его интересует «натураллистическая действительность» и в то же время томит «болезненная страсть» ко всему необычному, таинственному, экзотичному.⁸ В докладе о Достоевском он размышляет о фантазии, фантастическом, указывает, что «одна половина существа» Достоевского «идет по земле, наблюдая и отражая жизнь в ее реальном обличье», другая «пребывает в том царстве полусоздаваемых сновидений, откуда исходят все апокалиптические пророчества», — эту двойственность он рассматривает как наиболее существенную черту жизни и творчества русского писателя. В «Мосте» действительность названа прекрасным сновиденьем, а сновидения и грезы живут землей. Правда передавая в слове движения души, поэзию труда, Незвал в то же время демонстрировал прихотливую игру фантазии. Несчастную женщину ежедневно выгоняет на панель злой карлик в стеновых часах (стихотворение «Из пред-

местья»). Поэт, как и Достоевский в «Неточке Незвановой», смотрит на происходящее глазами маленькой девочки, которая хочет «понять что такое в... часах маму пугает и гонит ее так поздно в ночь февральскую, лютую» (у Достоевского: «...угадать, почему это так...»), и это служит здесь реалистической мотивировкой фантастического предположения. Реальное оказывается рядом с «неожиданным и фантастическим», как говорил Достоевский, характеризуя свой метод. Г. М. Фридендер с полным основанием назвал реализм Достоевского «фантастическим реализмом».⁹ Схожими словами (имажинерный реалист) сочувственно характеризовал творчество чешского пролетарского поэта И. Волькера Незвал, написавший рецензию на стихотворный дебют друга своей литературной молодости. Так можно было бы определить и большую часть стихотворного, прозаического и театрального наследия самого Незвала.

От своих анархокоммунистических иллюзий Незвал постепенно избавлялся, чему в немалой степени способствовали общение с профессором-марксистом З. Нееды, знатком гусизма, демократических традиций чешской и русской культуры (Незал охотно посещал его университетские лекции), дружба с И. Волькером, который убежденно развенчивал в глазах Незвала «Этику» Кропоткина, противопоставляя ей «Коммунистический Манифест». 1924-й год ознаменовался для Незвала двумя важными событиями: вступлением в КПЧ и выходом нового стихотворного сборника «Пантомима», куда автор включил революционную поэму «Удивительный Кудесник».

Герой поэмы Удивительный Кудесник — полуреалистический-полусказочный образ человека новой социалистической формации, волшебник, труженик и революционер в одном лице. Это Путь из «Моста», который уже отверг «всеспасительную» любовь, осознал необходимость действия, борьбы. Впрочем, в первоначальном варианте поэмы еще различимы следы былого увлечения анархизмом. Там упоминается «коммуна свободных» — разновидность кропоткинской вольной федерации общин. говорится, что вместо старых законов созданы лишь два новых: «Не убий!» и «Трудись!». «Лишь» прочитывается как «хорошо, что только два, но было бы еще лучше, если б законов не существовало вовсе». Однако развитие от уже развенчанного анархизма к марксистскому пониманию революции, ее морали и институтов, шло у Незвала стремительно. В одноактный «Эпизод революции», написанный совместно с прозаиком К. Шульцем к пятой годовщине Ок-

⁸ Depeše z konce tisíciletí. Korespondence Vítězslava Nezvala. Praha, 1981, s. 243.

⁹ Фридендер Г. Достоевский и мировая литература. М., 1979, с. 149.

тября и повествующий о том, как узников сибирской тюрьмы освобождает восставший народ, Незвал вмонтировал отрывки из «Удивительного Кудесника», и тут мы уже не найдем упомянутое «лишь», а вместо «коммуны свободных» будет сказано просто «коммуна».¹⁰

Первая и седьмая песни поэмы начинаются с одного и того же описания вечерней набережной, по которой бродит поэт, размышляя о грядущем Европе, этой «колонии», и о своем «строгом» народе, о «сухом аскетизме его неразбуженного естества и естественности». Эпитет «строгий» чрезвычайно важен для понимания философской проблематики вещи. Своеобразным комментарием к нему, как и к «сухому аскетизму неразбуженного естества и естественности», свойственному, по мнению Незвала, чехам, может служить доклад о Достоевском. Перечислив характерные черты природы и творчества русского писателя, среди которых Незвал особенно выделил способность чувствовать и сочувствовать, а также склонность к фантастическому, поэт сделал вывод: «Там, где русские предстают людьми глубоко чувствующими, мы чехи, в лице ведущих своих представителей являемся людьми „строгой деловитости“» (24, 349). В «строгих, строгих и еще раз строгих» соплеменниках, идущих «выверенными путями», исповедующих теорию «скромных дел», Незвалу не доставало того, что он видел воплощенным в образе князя Мышкина, творчестве Достоевского вообще, — чуда спонтанности, фантазии, мистериозности. «Персонажи Достоевского действуют не сообразно воле, а спонтанно, — с удовлетворением отмечал Незвал. — С одной стороны их побуждает разум, с другой — чувство. И то, что они делают, всегда и непременно касается их лично» (24, 348). По мнению Незвала, «довольно близки к атмосфере Достоевского» (24, 350) некоторые словацкие и моравские народные песни, некоторые чешские слова тысячелетней давности, племена древних языческих богов и т. д. Поэтому он не исключает возможности появления чешского Достоевского.

Обращает на себя внимание сходство незваловских суждений с восприятием Достоевского многими тогдашними европейцами. К примеру, А. Зегерс так вспоминала о своих впечатлениях, рожденных чтением Достоевского, его персонажами: «Мы думали, что такие люди, с чудовищным накалом страстей... не встречаются в других народах. Мы сравнивали их с нашим худосочным

обывательским племенем, не способным ни на сильное чувство, ни на бурный порыв».¹¹

Пражанин Р. М. Рильке, подобно Незвалу, отмечал, что «русский человек в упор рассматривает своего ближнего... видит его и переживает и страдает вместе с ним, как будто перед ним его собственное лицо в час несчастья».¹²

О «хаосе», о «магическом мышлении» князя Мышкина и других персонажей Достоевского, бросающих вызов прагматическому «евклидовскому» сознанию современного европейца,¹³ писал в своих широко известных статьях о Достоевском немецкий прозаик и эссеист Г. Гессе («Взгляд в хаос», 1920). Понятием «хаос» оперирует и Незвал в докладе о Достоевском. По его словам, русский писатель «знал, что существуют лишь два выхода из людского хаоса и людской неволи... либо Кириллов и самоубийство, либо Христос. Достоевский делает выбор в пользу Христа» (24, 347—348). Книгой хаоса назвал поэтический дебют Незвала чешский критик и теоретик Ф. Гетт. У Гессе хаос — первобытная, стихийная сила природы, истории, способная сметить устаревшие догматы, духовные, социальные, явить «пример нравственной свежести».¹⁴ У Незвала в «Удивительном Кудеснике» пример такого рода являет революция, освобождаящая человека от вериг социальной и моральной «строгости». «Магическое мышление» Гессе перекликается с незваловской «мистериозностью», фантастичностью, нашедшими в «Удивительном Кудеснике» свое символическое воплощение: Незвал пишет о «латерне магии» подземелья, мира антиподов. Вообще вся поэма — ее дух, ее коллизия на грани реальности и сказки — это преодоление «строгости» и «аскетизма», социального, интеллектуального, эмоционального.

Уже отвергший поэзию «душевной кротости»,¹⁵ пассивного сострадания во имя революционной переделки мира, Незвал утверждает идеал свободной одухотворенной личности, в защиту которой с такой страстью поднимал свой голос также и Достоевский. Для Удивительного Кудесника, для Незвала одно из главных завоеваний революции — возможность жить «без страха и в полную силу», без «строгой догмы о страшном суде», без «строгости» и аскетизма, которые тяготели над матерью Удивительного Кудесника, послушницей. Именно так и живет по воле автора герой поэмы. На то он и кудесник, в чьей родословной все стихии мироздания; на то

¹¹ Цит. по: Достоевский в зарубежных литературах. Л., 1978, с. 206.

¹² Цит. по: Фридлиндер Г. Указ. соч., с. 314.

¹³ Там же, с. 320.

¹⁴ Там же, с. 321.

¹⁵ Там же, с. 57.

¹⁰ Об эволюции «Удивительного Кудесника» в связи с эволюцией мировоззрения Незвала обстоятельно писал чехословацкий литературовед М. Благинка в кн.: *Blahynka Milan. S Vítězslavem Nezvalem*. Praha, 1976.

и удивительный. Воплощая заветную мысль о безграничных творческих возможностях человека, сбросившего пути социального гнета, церковных и эстетических догм, демонстрируя чудеса раскрепощенной поэзии, Незвал непрестанно меняет среду, обличья Удивительного Кудесника. Человек видится поэту «вселенной под гладкой оболочкой кожи». Его герой — не «вошь», не «тварь дрожащая», это — счастливый потомок персонажей Достоевского, сбросивший с себя пути «обстоятельств, застоя веков и общественных предрассудков» (Достоевский).¹⁶

В пору, когда «было широко распространено представление о безразличии социалистического государства к судьбе отдельного, единичного человека», Незвал, как и другие прогрессивные писатели Запада, показал, что «не социалистическая революция, но буржуазная реакция в XX веке утверждает лозунг: человек — вошь...»¹⁷ 20 декабря 1914 года Ф. Кафка записал в своем дневнике: «...когда постоянно и очень настойчиво твердят какому-нибудь человеку, что он ограничен... то, если в нем есть „достоевское“ зерно, это прямо-таки раззадорит его развернуться во всю ширь своих возможностей».¹⁸ При всех оговорках Незвал различал в своих соплеменниках такое зерно. Любовь чехов к Достоевскому он в заключительной части своего доклада объясняет не только человечностью и захватывающей мистериозностью русского писателя, но и тем, что в чехах «есть нечто от Достоевского, пусть это нечто приглушено, пусть оно и присутствует в ином обличье». Чехи, по его словам, «тоскуют по собственному Достоевскому» (24, 350). «Удивительный Кудесник» и есть своего рода вылушивание «„достоевского“ зерна», этого «нечто от Достоевского», позволяющего герою поэмы «развернуться во всю ширь своих возможностей».

Помимо всего прочего Незвала привлекало в Достоевском отсутствие «рационалистической заданности», «отвлеченного направленчества»,¹⁹ дидактизма. Именно эти качества, а также «доходящий до фантастического»²⁰ реализм Достоевского окажутся созвучными чешскому поэтизму — литературному течению 20-х годов, одним из родоначальников и крупнейшим поэтом которого был Незвал. Поэтизм с его радужным эпикурейством и социальным утопизмом, восторженно принимаемым желаемое за сущее, отдавал приоритет эмоциональному перед рациональным, интуиции

перед логикой, ставил во главу угла безудержную фантазию. Не жалуя в искусстве психологизм, чешские «поэтисты», однако, неизменно «амнистировали» Достоевского, умевшего погружаться в «головокружительные бездны души».²¹

При всей несхожести творчества «поэтистов», в первую очередь Незвала, и философского, психологического искусства Достоевского их объединяет типологическая принадлежность к словесному искусству, которое названо М. М. Бахтиным «карнавальным» и возведено к древнегреческой менипее, жанру так называемой «Менипповой сатуры», — для нее характерно многое из того, с чем мы сталкиваемся в произведениях Достоевского, Незвала: буйство фантазии, сновидчество, элемент социальной утопии, тема дороги, образ бродячего чудотворца, полифоническая, монтажная структура письма.²² На европейской литературной почве традиции менипее продолжались в жанре «аллегорических блужданий», представленном, в частности, именами Данте, Рабле, Гриммельсхаузена, Сервантеса, Вольтера, Гете — вплоть (с известными оговорками) до Ф. М. Достоевского. В этом же ряду следует назвать и всемирно известного чешского гуманиста, философа и педагога XVII века Я. А. Коменского, автора правоучительной аллегории «Лабринт света и рай сердца», предвосхитившей некоторые образы, приемы Незвала и послужившей ему основой для радиопьесы «За наукой, или Лабринт мра».

«Яд ночи, бальзам ночи» — гласил эпитафия к «Дьяволу» (1926), незваловской поэме «о двух людях, которые... любят друг друга любовью вампиров». «Это невероятно сложные образы, насыщенные какими-то южными, неизвестными мне ароматами», — пояснял Незвал.²³ Бальзам так в эпитафии и остался. В стихх пролился только яд, который пропитывает ночь тяжелыми парами эротики и горячечных фантазмагорий, приводящих на память «мистерии» Достоевского (кошмарный сон Раскольникова и т. п.), видения Э. По — о них Незвал упоминал в докладе о Достоевском. «Дьявол» с его поэтически экстравагантной осязкой и зловецем галлю-

²¹ Цит. по: *Avantgarda známá a neznamá*, 1. Praha, 1971, s. 271.

²² Подробнее о менипее и карнавальном искусстве в связи с поэтикой Достоевского см.: *Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского*. М., 1972.

²³ Из писем к кинорежиссеру, сценаристу и театру кино З. Смолвой (лит. псевд. Зет Молас), предположительно датированных 1926 годом. — Литературный архив Музея чешской письменности в Праге.

¹⁶ Цит. по: *Фридлендер Г.* Указ. соч., с. 15.

¹⁷ Там же, с. 358—359.

¹⁸ Вопросы литературы, 1968, № 2, с. 157.

¹⁹ *Фридлендер Г.* Указ. соч., с. 119, 120.

²⁰ Там же, с. 90.

цинаторным содержанием — поэтизм назиданку, поэтизм, забывший свои праздничные обеты и обернувшийся почти герметичной монструозностью. У Достоевского и По, как известно, привлекавшего сочувственное внимание русского писателя, «исключительная действительность» и обусловленное ею «самое исключительное внешнее или психологическое положение» способствовали тому, чтобы с необычайной «силою проникательности, с... поражающею верностию» рассказать о «состоянии души... человека». ²⁴ В незваловском же «Диаволе» «исключительная действительность» была, так сказать, исключительной антидействительностью, шифровкой подсознания, которая непрощаемо угаивала душу. «Вашу душу теперь ожидает ад», — предрекал И. Маген, прочитав «Диавола». ²⁵ К счастью, он ошибся. Душу Незвала ожидало чистилище. Преобладавшие в ней светлые, жизнетворные силы вырвутся из тенет поэтических крайностей и еще в большей степени, чем в «Мосте» и «Пантомиме», приблизятся к той единственной действительности, где тоже немало исключительного, причудливого, ²⁶ но ничего — от лукавого. Издержки поэтической методологии (вольные и невольные) все настойчивее побуждали поэта искать новые подступы к живому, а не вымышленному человеку, к реальной, а не воображаемой жизни. В этих поисках неизменно будет сопутствовать ему Достоевский.

В 1927 году Незвал издал одну из своих этапных поэм «Акробат», знаменующую крушение ортодоксального поэтизма. Герой (антигерой) поэмы Акробат, «искупитель и маг», на которого человечество возлагало столько надежд, терпит фиаско, срывается с каната, по которому он идет над ожидающей его в нетерпении Европой. Разделяя неприятие Достоевским философии сильной, вознесшейся над толпою личности и косвенно полемизируя с Ницше, Незвал развенчивает своего поэтического «сверхчеловека», оторванного от реальной жизни и борьбы. Чешскому поэту импонирует дерзкий вызов, брошенный Акробатом заурядности, но, как и русский

писатель, он видит несостоятельность индивидуалистического бунта, основанного на порочном представлении, будто «сильной личности» все дозволено и все подвластно. «Чудеса», которые молва приписывала Акробату, оказываются блефом, мистификацией.

В 1933 году Незвал создает роман «Как две капли воды», рассказывающий о том, как лирический герой, поэт, приезжает в Братиславу и вопреки своему намерению сохранять инкогнито оказывается втянутым в конфликтные взаимоотношения других персонажей. Повествование строилось как цепь непредвиденностей, удивительных совпадений, загадочных происшествий, случайностей. Это не столько роман, сколько беллетризованная студия о романе в тогдашнем незваловском понимании. В интервью по поводу нового произведения Незвал говорил, что «прежде всего он хотел попытаться изменить форму романа», используя при этом, в частности, опыт Достоевского как автора «Униженных и оскорбленных». И уточнял, какой именно опыт: «по части концепции образов» (25, 453). Видимо, он имел в виду образы старика кондитера и его жены-фурии, выдавшей дочь за проходимца — русского эмигранта и корыстно потворствующей его махинациям.

В сборнике стихов «Обратный билет» (1932) — название, символизирующее возвращение поэта к современной действительности, — Незвал писал о том, что беды героев из романов Достоевского помогают ему, Незвалу, заглушить собственное отчаяние, вызванное драматическими событиями в стране (расстрелы забастовщиков, усиление репрессий).

В самом начале фашистской оккупации, когда душа поэта была «тяжело больна», ²⁷ он как бы заново открывает для себя русского классика. «Он опять мой, впервые в жизни — целиком мой... — писал Незвал Годачевой. — Все больше убеждаюсь: самое прекрасное и самое существовавшее в нем — это его сновидчество, эти неожиданные перемены и поступки людей, всегда „неизъяснимых“... Великолепны „театральные“ эпизоды, когда вдруг, будто во сне, все появляются на сцене, в том числе и Офелия, но не для того, чтобы договориться, а чтобы друг друга ошеломить, огорошить каким-нибудь непредвиденным жестом... Это захватывает, ибо здесь в качестве актера выступает самое фантастическое, что есть в человеческой натуре. И при этом — простота повествования, столь великолепно передающая всю „несказанность“ души... и убийственная проницаемость, свидетельствующая

²⁴ Достоевский Ф. М. Предисловие к публикации «Три рассказа Эдгара Поэ». — В кн.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30-ти т., т. 19. Л., 1979, с. 88.

²⁵ Письмо от 12 января 1927 года. Цит. по: Dereše z konce tisíciletí. Korespondence Vítězslava Nezvala, s. 267.

²⁶ Лебедев в «Идиоте» говорит: «... всякая почти действительность... почти всегда невероятна и неправдоподобна. И чем даже действительнее, тем иногда и неправдоподобнее» (Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30-ти т., 1973, т. 6, с. 426; см. об этом: Фридлиндер Г. Указ. соч., с. 89).

²⁷ Из письма В. Незвала к актрисе и писательнице Л. Годачевой от 2 июня 1939 года. — Литературный архив Музея чешской письменности в Праге.

о том, что поэт, всегда и всюду проецирующий самого себя, нисколько не дорожит своей принадлежностью к роду человеческого. Снова я осознаю необычность удела — быть человеком, который ищет свое счастье где-то в Сибири простейших вещей, предварительно — в силу неосознанной потребности и как бы помимо своей воли — перевернув их вверх тормашками».²⁸ Незвал зачитывается «Бесами». Русский писатель укрепляет в Незвале сознание своей художественной миссии, а тем самым и силу духа. «Он не хотел, однако не мог не написать „Бедных людей“, ибо нуждался в зарплатке... И ты тоже победить все тяготы, если будешь достаточно сильно желать победы».²⁹ Незвал безошибочно уловил театральную природу прозы Достоевского, создавшего жанр «романа-трагедии», близость ее шекспировской стихии. Г. Фридендер писал: «...чуткость к трагическим сторонам жизни и отзывчивость к человеческому страданию сделали русского писателя Шекспиром своего времени».³⁰

Уже после освобождения Чехословакии, когда Незвал возглавлял секцию кинематографии в министерстве информации и просвещения, он берется за перо, чтобы перевести на язык киносценария «фантастический рассказ» Достоевского «Кроткая» (1946). Вспоминая в одном из писем к Л. Годачевой о посещении в тридцать четвертом году Ленинграда, Незвал говорит, что при виде улицы из романа Достоевского его охватывало волнение.³¹ В сценарии, однако, материал «очехизирован», одомашнен, действие из Петербурга доходных домов и призрачного света белых ночей перенесено на узкие улочки Малой Страны — одного из древнейших районов Праги; герои получили чешские имена (ростовщик стал вестись Пешаном, героиня — Маркетой). Но сюжетная канва и основная идея оригинала остались в неприкосновенности: Незвала, как и Достоевского, смолodu занимала проблема нищеты и богатства, губительной власти денег в обществе купли-продажи (в «Удивительном Кудеснике» революция отменяет «отвратные» деньги; в утопической Стране Без Денег происходит действие в незваловском сценарии «Другая эпоха»). Оба писателя ненавидели обладателей золотых мешков (Достоевский). Так что выбор Незвала был не случаен. Он даже намеревался режиссировать, тщательно отлаживая событийную основу, наметил восемнадцать эпизодов. Первым стояла первоначально «Лавка ростовщика», куда приходит за-

ложить cameo гоимая нуждой Маркета. Затем родилась мысль рассказать о судьбе бедной девушки ретроспективно. Фильм должен был начинаться, так сказать, с конца: в верхнем этаже дома номер двадцать восемь по Лоретанской улице (Незвал указывал точные адреса будущих экстерьерных съемок) светится окно, служители из похоронного бюро убирают цветами гроб Маркеты. А потом уже все по порядку, с использованием «голоса за кадром», который озвучивает мысли персонажей и даже «голоса с того света»: покойная героиня сама повествует о мотивах и обстоятельствах своего самоубийства. Утаить в себе романтика Незвал не мог! Рассвет над малостранскими кровлями, рыбаки на Влтаве — эта безмятежная панорама, на фоне которой возвращались домой новобрачные, возникала в сценарии как затишье перед бурей. К сожалению, все эти заметки остались неосуществленными, фильм так и не сняли.

К моменту написания «Кроткой» за плечами у Незвала уже была одна кинопопытка, косвенно тоже связанная с Достоевским, — в 1928 году режиссер М. Фрич снял по сценарию Незвала немой фильм «Органист из храма святого Вита». В сюжете картины (отшельник-органист отечески заботится о бывшей монашенке, дочери умершего в его доме беглого арестанта), образах ее героев (одиноким, обойденным достатком и счастьем органист из числа «бедных людей»; злобещая фигура арестанта, этакого косматого монстра), тамме их душевных состояний, в общей атмосфере фильма (мрачноватая романтика средневековой Праги, убогое жилье органиста и великолепие храма, мерцание свечи в потемках) критика уловила нечто от Диккенса и Достоевского, Гюго и Чаплина. Несмотря на мелодраматические ситуации и почти сказочную победу добра над злом, О. Шторх-Маршен, литератор и основатель уважаемого пражского издательства «Авентина», назвал «Органиста» «одним из лучших фильмов, которые когда-либо выпускались в Чехии».³²

Итак, Достоевский сопутствовал Незвалу на протяжении всей его творческой жизни, постоянно присутствуя в его сознании как художник и философ, на которого он опирался в своих литературных поисках, в творчестве которого черпал духовные импульсы и душевные силы.

Уже в 20-е годы, когда часть чешской творческой молодежи охватывает нигилизм в отношении культурного наследия прошлого, еще никому неизвестный поэт и прозаик, излагая свое художническое кредо, декларируя свои литературно-философские симпатии и

²⁸ Цит. по рукописным воспоминаниям Л. Годачевой (Прага).

²⁹ Там же.

³⁰ Фридендер Г. Указ. соч., с. 12.

³¹ Рукописные воспоминания Л. Годачевой.

³² O. ŠM. Varhaník u sv. Víta. — Rozpravu Aventina, 4, 1929, č. 1.

антипатии, призывает себе в союзники не кого-либо из современников, что было бы так естественно для двадцатидвухлетнего «авангардиста», а именно Достоевского, ряд идей и художественных приемов которого столь близок его собственным мыслям, вкусам, намерениям. С легкой руки Незвала русский классик вовлекается в гущу литературных споров, кипевших в Чехии 20—30-х годов, «соучаствует» в дискуссии о романе и репортаже, застрельщиком которой выступил в 30-е годы Э. Э. Киш. Мысли о Достоевском не покидают Незвала и в дни работы Первого съезда советских писателей, гостем которого он был. Приехав тогда в Ленинград, Незвал спешит на те улицы и к тем домам, что увековечены в романах Достоевского.

Молодой Незвал в Достоевского «вживался», интерпретируя на свой лад философию его романов, подчеркивая те свойства художественной системы Достоевского, которыми в начале своего литературного пути дорожил превыше

всего, несколько прямолинейно и безапелляционно сравнивая национальные характеры и духовные потенциалы русского и чешского народов. В зрелые годы Незвал сжился с Достоевским уже настолько, что переименовывал его героев на чешский манер и переселял их на берега Влтавы. Незвалу это не казалось противоестественным и, может быть, потому, что близость художественного мира Достоевского ему, иноязычному писателю, после стольких совместных испытаний, выпавших на долю обоих народов, обрела в сознании Незвала масштаб глубокого исторического родства двух наций, двух культур. Обнаруженное им в молодости «нечто от Достоевского», скрытое в характере чехов и могущее помочь им «развернуться во всю ширь своих возможностей», с годами стало для Незвала фактом их национального и общественного бытия. Сама история позаботилась о том, чтобы за множественным несопадением явственно и непреложно проступила общность прошлого, настоящего, будущего.

К. А. Барит

ДВА РИСУНКА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Записные книжки и тетради Ф. М. Достоевского хранят сотни разнообразных рисунков. Эти рисунки, сделанные чаще всего пером, отражают, в каждом конкретном случае по-своему, творческую жизнь писателя. Особенный интерес в этом смысле представляют собой лица — мужские, женские, детские. Хорошо подготовленный рисовальщик (в юности будущий писатель учился в Главном инженерном училище), Достоевский легко, без видимого труда набрасывал портреты интересовавших его людей — знакомых ему лично или по изображениям. Некоторые из рисунков обладают немалыми художественными достоинствами: таково, например, изображение М. Сервантеса.¹ Достоевский рисовал не с определенной художественной задачей, не для зрителя, но, наоборот, спонтанно, в состоянии глубокой задумчивости; важен был не сам рисунок, а процесс его создания. Можно предположить, что это были рисунки-размышления, значение которых заключается в том, что они помогают уточнить старые и выявить новые факты творческой биографии писателя. К числу такого рода рисунков относятся и два рисунка Достоевского, сделанные в «Записной тетради» весной 1865 года. Наше предположение, основанное на портретном сход-

стве и подкрепленное рядом фактов творческой жизни Достоевского в этот период, заключается в том, что мы имеем изображение брата писателя, Михаила Михайловича Достоевского. Если это не случайное сходство, то каковы же были основания у Достоевского, напряженно работающего над поиском выхода из кризисной ситуации, вспоминать брата, размышлять о нем? Какое место занимает этот портрет в «Записной тетради»? Поиск ответа на эти вопросы поможет проверить основательность нашего предположения.

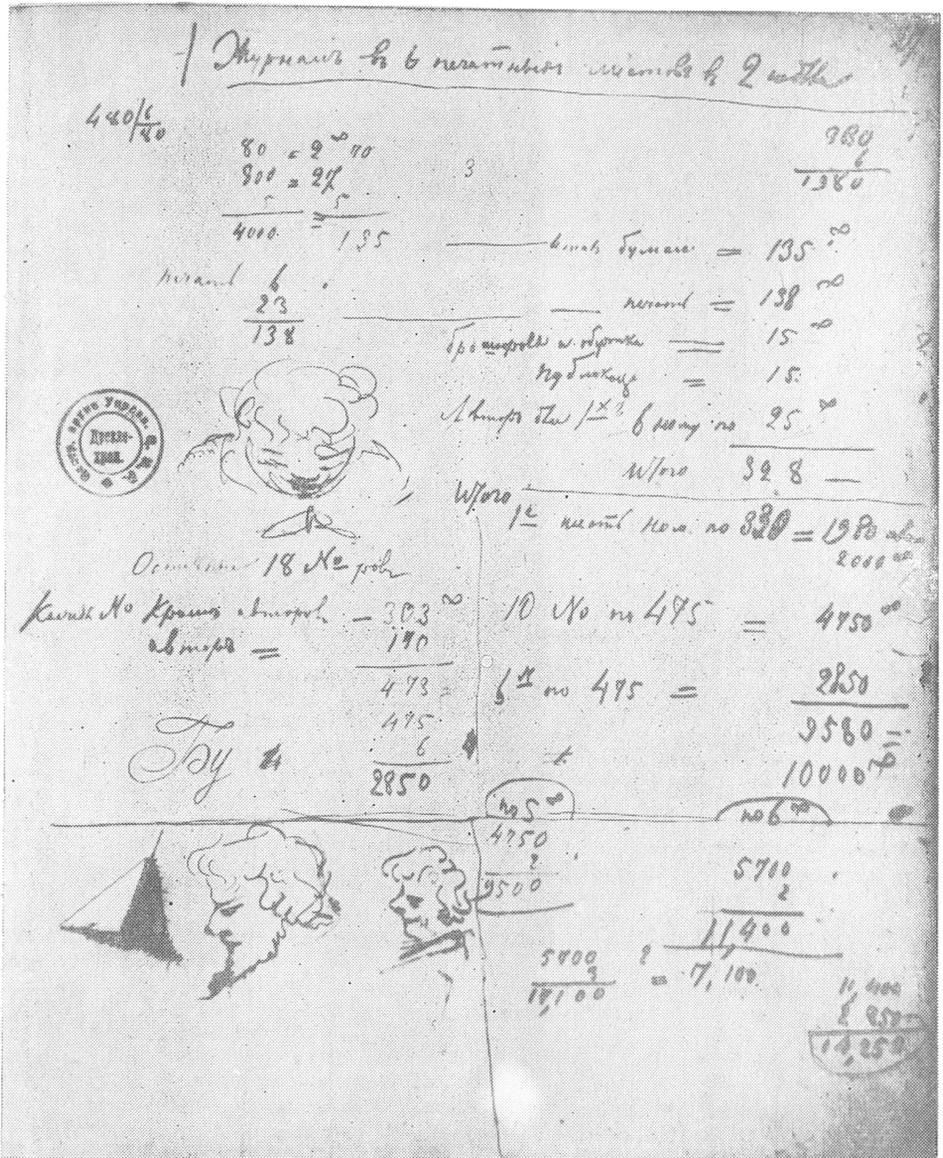
Содержание тетради связано, как считают авторы комментариев к ее публикации,² «с подготовкой к печати, редактированием и изданием журнала „Эпоха“, единоличным редактором которого Достоевский оказался после смерти брата».³ 29 мая 1863 года М. М. Достоевский, бывший главным редактором «Времени», узнал о запрещении журнала, столь уверенно увеличивавшего число своих подписчиков. Причиной была статья Н. Н. Страхова «Роковой вопрос».⁴ Продолжительные и напряженные хлопоты Михаила Достоевского о возобновлении жур-

² Лит. наследство, 1971, т. 83, с. 201—242.

³ Там же, с. 234.

⁴ Историю журнала «Эпоха» подробнее см.: Нечаева В. С. Журнал М. М. и Ф. М. Достоевских «Эпоха». 1864—1865. М., 1975, с. 5—23.

¹ См. об этом: Барит К. История одного рисунка Ф. М. Достоевского. — Простор, 1981, № 2, с. 155.



нала увенчались успехом: 21 марта 1864 года вышел первый номер «Эпохи», как теперь назывался журнал братьев Достоевских. 15 апреля умерла жена Ф. М. Достоевского Мария Дмитриевна. Спустя три месяца, 10 июля того же года Достоевский потерял и брата Михаила. Михаил Михайлович последние два года страдал от жестокой болезни печени; смерть его, однако, произвела впечатление скоростной и многими современниками, в том числе и самим Достоевским, связывалась с катастрофой, постигшей «Время», и последующими неудачами «Эпохи», обескровленной борьбой с цензурой. Эмилия Федоровна Достоевская, вдова покойного М. М. Достоевского, подает прошение о том, чтобы право издания журнала было закреплено за ней (Ф. М. Достоевский, как бывший

политический ссыльный, не мог претендовать на это). У Достоевского было две возможности: либо пустить журнал с молотка, либо попытаться продолжить его издание через подставного редактора (им был выбран А. У. Порецкий). В последнем случае необходимо было выплатить долг — до 33 000 рублей, по подсчетам самого писателя. В последние три дня жизни М. М. Достоевского Федор Михайлович проводил долгие часы в беседах с тяжело заболевшим братом. Не приходится сомневаться, что речь у них заходила и о судьбе журнала, которому они отдали столько сил. М. М. Достоевский знал о своей скорой смерти, и можно догадаться, в чем состояла суть его просьб к брату. Так или иначе, но Ф. М. Достоевский без колебаний взял на себя обязательство продолжать журнал покой-

Вся жизнь переломилась разом надвое. . . После брата осталось всего триста рублей и на эти деньги его и похоронили. Кроме того до двадцати пяти тысяч долгу».⁷

При жизни Михаила Михайловича между братьями существовало своего рода «разделение труда»: если Михаил был, пользуясь выражением Л. П. Гроссмана, «коммерческим администратором»,⁸ то Федор Михайлович — фактическим редактором изданий, освобожденным от всего остального редакционного труда. Нельзя сказать, что эта новая, «купеческая», по выражению самого Михаила Михайловича, деятельность была интересна для писателя — он боялся ее и тяготился ею. «. . . Беспорядок в хозяйственной части, в рассылке журнала, в скором и точном удовлетворении подписчиков. . . необыкновенно вредил делу», — вспоминает один из ближайших друзей и сотрудников Достоевского Н. Н. Страхов.⁹ Трудности, с которыми столкнулся Ф. М. Достоевский в новом для него деле управления коммерческой частью журнала, признавались даже в объявлении о подписке на «Эпоху» на 1865 год.

Из этого ясно, что отсутствие М. М. Достоевского (или человека, способного заменить его на этом месте) было одной из причин скорого развала журнала. Вспоминяя об этом, Н. Н. Страхов именно пишет о недостатках в организации дела, то есть той области, за которую отвечал ранее М. М. Достоевский. Журнал был для братьев не просто совместным предприятием, но как бы реальным воплощением глубокой духовной связи, существовавшей между ними на протяжении всей жизни — связи, которой внутренне укреплялись оба. Разрыв этой связи был огромным событием в творческой жизни Достоевского — возможно, что влияние этого события на последующий творческий путь писателя сильнее, чем это принято думать.

Итак, тетрадь, в которой сделал Достоевский интересующие нас два рисунка, была заведена писателем, когда он приступил к выполнению своих издательских и редакторских обязанностей по журналу «Эпоха». Содержание первых двух с половиной десятков страниц свидетельствует о поисках авторов, рецензировании напечатанного в других журналах или присланного в «Эпоху» материала, о поисках потерянных в типографии рукописей. Здесь можно найти список корреспондентов, заботы о том, чтобы «подыскать повесть», расчеты с авторами, типографиями, старыми кредиторами — и тут же наброски собственной статьи. Однако где-то к двадцатым страницам

все вытесняют длинные списки имен и цифр, озаглавленные: «Подробный счет всем долгам», «Векселя просроченные, уплата по предъявлению», и т. д.¹⁰ Тут же появляется новое название — «Записная книга» — возникновение которой означало, с одной стороны, новые издательские надежды Достоевского, а с другой, что для нас особенно в данном случае важно, — крушение «Эпохи», осознание того факта, что журнал нежизнеспособен, был «мертвою рожденным», по свидетельству того же Н. Н. Страхова.

На л. 27 тетради Достоевский записывает: «Журнал в 6 печатных листов в две недели». Увлеченный этой идеей, он подчеркивает фразу длинной чертой и набрасывает далее целый развернутый финансовый план издания: подсчитываются расходы на бумагу («итак, бумаги 135 р.»), стоимость печати (138 рублей), брошюровки и обертки (15 рублей), публикации (15 рублей), авторам первых шести номеров — по 25 рублей. Итого расходов выходит 328 рублей. Далее Достоевский подсчитывает общую стоимость — 473 рубля, которую он округляет до 475 рублей, затем время, за которое журнал должен окунуться — 6 месяцев. Далее Достоевский оперирует четырехзначными и даже пятизначными цифрами, размышляя о перспективах его нового детища.

И вот расчеты окончены, и Достоевский рисует два мужских профиля: один серьезный, с бородой, выражение лица сосредоточенное, другой — меньше размером, пасмешливо улыбающийся, лицо, исполненное довольства собой. В первом из них явственно видны черты Михаила Михайловича Достоевского. Затем, перевернув страницу, на той же правой стороне разворота (л. 29) Достоевский продолжает свой рисунок-размышление. Лист еще чистый, и потому новый профиль М. М. Достоевского возникает в самом верху страницы (см. рис.). Размышление о брате, судьбе их совместных изданий привело к идее нового журнала: он должен стать меньше по объему и выходить в четыре раза чаще, чем «Записная книга». Это новое издание будет максимально близко по времени к текущим событиям, вместе с тем оно окупится уже не 3 000 подписчиков, как «Записная книга», а лишь 2 300.¹¹ Журнал превращается здесь в литературную газету, выходящую два раза в неделю. Следуют новые расчеты, Достоевский помечает: «Газета в 1½ листа без приложений, а роман отдельно. Целый год — 5 000», проект подписки: в Петербурге — 1 000 экз., в Москве и провинции по 500 п. т. д.

Таким образом, уже ясно, что участь «Эпохи» решена. Лишь окончательно убедившись в бесплодности всех усилий и жертв в попытке спасти журнал, До-

⁷ Там же, с. 397—399.

⁸ Гроссман Л. Достоевский. М., 1962, с. 341.

⁹ Цит. по: Лит. наследство, т. 83, с. 237.

¹⁰ Там же, с. 216—217.

¹¹ Там же, с. 232—233.

стоевский обращает свой взор к «роману» или к новому изданию, способному выстоять, успех которого во многом зависит от верно найденной формы, правильной его финансовой планировки. Возникновение в процессе расчетов рисунков, изображающих М. М. Достоевского, свидетельствует о том, как не хватало писателю брата — испытанного, умелого журнального издателя. Вместе с тем они говорят и о тяжелых моральных переживаниях, какие испытывал Достоев-

ский, закрывая журнал «Эпоха», издание которого было для него не только творческой или материальной, но и нравственной обязанностью — выполнением его долга перед умершим братом и его семьей. Новое издание, несмотря на всю тщательность расчетов, не состоялось из-за невозможности добыть средства. 10 мая 1865 года Достоевский меняет заграничный паспорт, а 29 июля уезжает в Висбаден, чтобы там начать свой «роман» — будущее «Преступление и наказание».

З. Т. Прокопенко

М. Е. САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН И И. А. ГОНЧАРОВ В КОНЦЕ 60-х ГОДОВ

* * *

Связи Салтыкова-Щедрина с писателями-современниками мало исследованы. В большинстве случаев творчество сатирика изучается монографически как явление уникальное в русской литературе. В немногочисленных работах сопоставительного плана чаще всего определяется влияние могучего таланта писателя на так называемых представителей щедринской школы, в других — выявляются элементы сатирической поэтики в творчестве того или иного классика.

При изучении темы «Салтыков-Щедрин и Гончаров» такой подход неприемлем. Гончаров в своем творчестве избегал сатиры, считал этот вид литературы явлением краткосрочным, чем-то вроде фельетонов «на злобу дня». Но с течением времени он изменил свое отношение к этому вопросу и, признав исключительность дарования Салтыкова, поставил его в один ряд с такими реалистами, как Л. Н. Толстой и Ф. М. Достоевский.

Общие моменты для сопоставления творчества Салтыкова-Щедрина и Гончарова обусловлены признанием обоими писателями общественной значимости литературы, ее важнейшей роли в воспитании самосознания русского читателя и стремлением к постановке в своих произведениях кардинальных вопросов времени, таких как пути развития пореформенной России, проблемы деятеля, героя эпохи. Однако в стремлении решить эти вопросы выявились глубокие принципиальные разногласия между Салтыковым и Гончаровым, обусловленные их мировоззренческими позициями.

Роман Гончарова «Обрыв» и статья Салтыкова-Щедрина «Уличная философия», написанная по поводу этого произведения, являются убедительным свидетельством того, что в наиболее напряженные моменты русской общественной жизни, как это было в конце 60-х годов, писатели оказывались во враждующих лагерях и именно в силу различия идейных ориентиров.

Начало работы Салтыкова-Щедрина в «Отечественных записках» означено не только расцветом его сатирического таланта, но и замечательной критической деятельностью, которая позволяет говорить о нем как о продолжателе традиций «Современника», традиций Чернышевского и Добролюбова.

Еще до появления романа Гончарова «Обрыв» в статье «Напрасные опасения» Салтыков-Щедрин писал, что новый, демократический тип деятеля уже появился и решительно заявил о себе в жизни. Вполне естественно, что этот тип начал занимать прочное место и в литературе. Однако, отмечает критик, писатели дворянского лагеря относятся к герою-демократу с недоверием и антипатией. В своем творчестве они по-прежнему верны теме дворянского гнезда и типу лишнего человека. Подобное состояние, по мнению Салтыкова-Щедрина, долго продолжаться не может: «Уяснение типа ненужного человека необходимо должно вызвать потребность в уяснении типа человека нужного. . .»¹ Критик убежден, что в обществе появились силы, поддерживающие этот новый тип, для них он «составляет предмет самых серьезных надежд» (т. 9, с. 24).

«Правда нуждается иногда даже в клевете и преувеличениях, чтобы вполне определить себя, а так как положительные признаки этого нового типа покуда намечены еще весьма слабо, то отрицательное отношение к нему может послужить весьма нелишней подготовительной работой. Как ни велико озлобление, как ни сильно старание забросать грязью современное молодое поколение, — пишет Салтыков, — все-таки и сквозь мутную воду, столь тщательно собираемую

¹ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20-ти т. М., 1970, т. 9, с. 11. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

нашею положительно-нигилистическою беллетристическою из всех петербургских подземных труб, видно нечто такое, что заставляет наших enfans terribles сороковых годов останавливаться в недоумении и прерывать начатую фразу на половине. Отбросьте комки грязи (они очень легко отчищаются), и перед вами откроются признаки весьма почтенные, над которыми могут глумиться или только очень близорукие люди, или люди преднамеренно озлобленные» (т. 9, с. 25).

Письма Гончарова к близким людям во время работы над «Обрывом» свидетельствуют о том, что писатель свою творческую задачу видел в создании добропорядочного семейного романа, в котором стремился воплотить все самое дорогое для него. «... В этом труде моем, — сообщал он А. Г. Троицкому, — переложены в образы и мои убеждения, и правила, и впечатление, и все это почерпнуто из добрых, здоровых и — смею сказать — честных источников жизни».²

Для Гончарова, встревоженного ростом революционных настроений в стране, главное — в защите пошатнувшихся устоев дворянского гнезда и в поисках новых форм жизни в духе либерально-буржуазного прогресса. В «Предисловии» к роману «Обрыв», которое Гончаров написал в ноябре 1869 года как свой ответ на критику и в первую очередь на «Уличную философию» Салтыкова, он солидаризируется с революционно-демократической критикой, утверждавшей, что тип лишнего человека изжил себя. Но тут же Гончаров отрицает социальную значимость «нигилиста» как нового героя, видит в нем только испровергателя безо всякой положительной программы. «Если не нужны художники, артисты, подобиные Райскому (и, конечно, не нужны, как таланты, ничего не производящие: нужны только всегда и всюду истинные, совершающие свое призвание художники), то Волоховы нужны еще менее. Первые только бесполезны, — развивает свою мысль писатель, — вторые положительно вредны. Первые никого не увлекли своею эксцентрическою праздною, тогда как последние старались действовать не на одних женщин, но отвлекли молодых людей обоого пола от науки, труда, извращая их понятия, коверкая им жизнь, портя им будущее».³

Через несколько лет после публикации «Обрыва» Гончаров так сформулировал свое понимание смены общественных формаций: «Крупные и крутые повороты не могут совершаться, как перемена платья, они совершаются постепенно, пока все атомы брожения не осият — сильные слабых и не сольются в одно.

Таковы все переходные эпохи».⁴ Добавим, такова «философия» Гончарова. Марк Волохов, как и любой другой революционно настроенный герой, самоотверженный, решительный и последовательный, — нежелательное явление социальной жизни, по мнению писателя. Любой вид радикализма, «отрицания» представляется Гончарову опасным и бесплодным, досадной помехой в деле единственно плодотворного, с его точки зрения, постепенного буржуазного развития.

Вполне сознательно Гончаров осуждал «ребяческие усилия некоторых писателей — которые хотя поддержать — кто высший класс, кто семейный союз, кто религиозное чувство, пишут на эти темы повести и романы» в угоду консерваторам и сожалел, что «между ними есть люди с талантом, например, Лесков». По мнению Гончарова, от произведения, в котором «присутствует умысел, тенденция, задача и отсутствует творчество... нет увлечения, следовательно, нет урока, примера, действия...» (курсив мой, — З. П.)⁵

Своим романом «Обрыв» писатель намеревался увлечь молодое поколение, дать ему и «урок», и «пример» для подражания, показав подлинного деятеля в лице Тушина. Политическая активность Гончарова проявилась в том, что он сознательно включился в борьбу за молодое поколение, бросив своим романом вызов революционной демократии. Так, Н. А. Некрасову, предлагавшему поместить «Обрыв» в «Отечественных записках», Гончаров ответил отказом, сославшись на причины идейного характера. «Я не думаю, чтобы роман мог годиться для Вас, — заявил он, — хотя я не оскорблю в нем ни старого, ни молодого поколения, но общее направление его, даже сама идея, если не противоречит прямо, то не совпадает вполне с теми, даже некрайними началами, которым будет следовать Ваш журнал».⁶

Гончаров остался в убеждении, что идея его «Обрыва», как и трилогия в целом, осталась нераскрытой. «Напрасно я ждал, — писал он в статье «Лучше поздно, чем никогда», — что кто-нибудь и кроме меня прочтет между строками и, полюбив образы, свяжет их в одно целое и увидит, что именно говорит это целое? Но этого не было. Мог бы это сделать и сделал бы Беллинский, но его не было» (с. 102).

Но был Салтыков-Щедрин, который в статье «Уличная философия» с полемической остротой и блеском показал ли-

⁴ Там же, с. 170.

⁵ Гончаров И. А. Необыкновенная история. — В кн.: Сборник Российской публичной библиотеки. Пг., 1924, т. 2, с. 149—150.

⁶ Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8-ми т. М., 1980, т. 8, с. 328. Далее ссылки на этот том даются в тексте.

² Вестник Европы, 1908, т. 6, кн. 12, с. 453.

³ Гончаров И. А. Литературно-критические статьи и письма. Л., 1938, с. 108—109.

беральную ограниченность мировоззрения романиста. Критик «Обрыва» понимал всю трудность и ответственность взятой на себя задачи. В письме к Некрасову от 22 мая 1869 года Салтыков сообщал, что в июньском номере «Отечественных записок» появится его статья. Всегда более чем скромный в оценке им написанного, Салтыков на этот раз несколько изменяет себе: «Я написал туда (в журнал, — З. П.) статью по поводу „Обрыва“, т. е. не касаясь собственно романа, а философии Гончарова. Прежде нежели печатать, я был настолько осторожен, что дал статью на просмотр Елисееву, который сегодня прислал мне письмо, что статья очень хороша» (т. 18, кн. 2, с. 26).

Как видим, Салтыков-Щедрин акцентирует внимание на том, что в его статье речь будет идти не столько о романе, сколько о «философии» самого автора. Понимая всю ответственность взятой на себя задачи, критик советуется с Елисеевым, одним из редакторов журнала, получает его одобрение, о чем ставит в известность и лечашегося за границей Некрасова.

Комментаторы «Уличной философии» ссылаются на приведенную часть письма Салтыкова к Некрасову, но, как правило, проходят мимо важнейшего указания на то, что в центре внимания критика — «философия» Гончарова, не замечая, что резко отрицательное отношение Гончарова к герою-нигилисту обусловлено философской позицией автора, вытекает как следствие из его положительной программы. Гончаров надеялся, что критика «прочтет между строками» то, что дорого автору, «свяжет» все в одно целое «и увидит, что именно говорит это целое». Но основное внимание литературоведов до настоящего времени приковано к Марку Волохову, и эта ошибочная посылка характерна как для щедриноведов, так и для тех, кто изучает творчество Гончарова. Так, С. Борщевский свою статью в 8-м томе Полного собрания сочинений М. Е. Салтыкова-Щедрина (М., 1937) прямо называет «Борьба Щедрина за тип революционера» и пишет: «Гончаров представил в „Обрыве“ передовую молодежь в лице Марка Волохова. Характерные черты, приданные им этому образу, мало чем отличаются от тех типических признаков, которыми надеялись „новых людей“ писатели „необульгаринской школы“». ⁷ Отдельные частные наблюдения С. Борщевского над «Уличной философией» в основном направлены на подтверждение приведенного положения.

Комментарии к 9-му тому Собрания сочинений М. Е. Салтыкова-Щедрина (М., 1970) принадлежат Л. М. Розенблюм и в основном переключаются с концепцией С. Борщевского. «Уличная философия», отмечает комментатор, «представ-

ляет собой одно из значительных выступлений Салтыкова в защиту революционной молодежи от так называемой „антинигилистической“ критики; была отмечена цензурой в годовом обзоре как „предосудительная“ и как характеризующая направление „Отечественных записок“» (т. 9, с. 484).

В комментарии Л. М. Розенблюм ничего не говорится о том, как следует в наше время относиться к статье Салтыкова-Щедрина при оценке романа «Обрыв». Для литературоведа и просто для читателя этот вопрос принципиальный и мало что в нем прояснит следующее заявление: «Так как изображение „нового человека“ — Марка Волохова — в романе Гончарова „Обрыв“, по существу, смыкалось с тем представлением о революционерах, которое насаждала „антинигилистическая“ литература, Салтыков посвятил свою статью преимущественно этой теме» (там же).

При изучении романа «Обрыв» в первую очередь следует учитывать, что для Гончарова Марк Волохов — не молодое поколение, а, скорее, болезнь части молодого поколения. «Против радикализма ратовать больше нельзя: он как грех — осужден, он недолговечен», — отмечалось в «Необыкновенной истории».⁸

«Обрыв» нельзя отнести к столь крайним «антинигилистическим» произведениям, которые требовали немедленного и самого сурового осуждения в демократической печати. Щедрин стремится дать бой «философии улицы», которая, по мнению критика, определяла идейную основу произведения. Статья Щедрина написана с позиций редакции «Отечественных записок», что сразу было замечено цензором, но почему-то осталось незамеченным комментаторами.

Во вступительной статье П. Николаева к роману «Обрыв» (М., 1980) справедливо говорится, что «демократическая критика была беспощадна к роману». П. Николаев вместе с тем подчеркнул, что «убедительнее и глубже других охарактеризовал недостатки „Обрыва“ Салтыков-Щедрин в статье „Уличная философия“». Он противопоставил этот роман «Обломову», найдя в последнем идеи, подсказанные лучшими людьми 40-х годов (имелся в виду Белинский). В «Обрыве» же Щедрин не увидел в персонажах истинного движения жизни, а лишь «колеблющиеся шаги» людей, идущих „наугад“, тех, чьи действия „без начала и конца“.

Однако мы не можем согласиться с утверждением П. Николаева, что «в образе Волохова сатирик высмеял „бытовой нигилизм“ (ну, конечно, все эти экстравагантности: входил не через дверь, а через окно и т. д.), с помощью которого романист пытался высмеять молодое по-

⁷ Салтыков-Щедрин М. Е. Полн. собр. соч. М., 1937, т. 8, с. 31—32.

⁸ Гончаров И. А. Необыкновенная история, с. 151.

коление».⁹ Напротив, статья «Уличная философия» свидетельствует о том, что Салтыков-Щедрин отнесся к Волохову и людям его типа более чем серьезно, при этом критик отметил, что автор «Обрыва» тоже воспринимает «нигилиста» вполне серьезно. «...Г. Гончаров называет Волохова „новым апостолом“, — замечает он, — и что, следовательно, он придает его мыслям и взглядам значение далеко не шуточное» (т. 9, с. 84).

Наиболее интересные наблюдения над эволюцией типа «нового человека» в «Обрыве» делает Л. С. Гейро на основе изучения черновых рукописей романа. Исследовательница приходит к выводу, что «не все в трактовке Марка Волохова первоначально, да и при завершении романа, подчинилось „уличной философии“».¹⁰ Несмотря на то что «новый человек» не был показан Гончаровым в действительности, «его характер и взгляды полнее, разностороннее и достовернее вырисовывались в спорах с любимой женщиной, с идейными противниками, с либералами типа Райского. Читателю давалось право сделать свои выводы из этих споров, ему не навязывалось, как это сделано в 6-й главе пятой части, авторское мнение, изложенное, по словам М. Е. Салтыкова-Щедрина, в виде „бесконечно длинной обвинительной речи“» (с. 475).

Гончаров после окончания «Обрыва» признавался, что вначале у него в романе вместо Волохова «предполагалась другая личность» (с. 471, 463). Несомненно, что рост революционных настроений и активных выступлений в 60-е годы заставил писателя посмотреть на «нигилистов» как на реальную угрозу государственному строю; эти опасения и явились причиной того, что, как отмечает Л. С. Гейро, «автор приступил к компрометации этого героя, не чуждаясь преувеличений, не брезгуя пародией» (с. 472).

«Завершая „Обрыв“, писатель вступил в прямую полемику с чуждой ему во многом революционно-демократической литературой 1860-х годов, прежде всего по проблемам этическим» (там же). Последнее утверждение Л. С. Гейро представляется более чем спорным. Гончарова, как мы стараемся показать, в первую очередь волновали социально-политические вопросы и как производное — вопросы этики и морали.

Из новейших работ, касающихся «Уличной философии», укажем на статью Ю. В. Лебедева «О проблематике и поэтике литературно-критических работ М. Е. Салтыкова-Щедрина». В ней исследователь, верно отметив, что в «Уличной философии» сосредоточено внимание на «анализе консервативных основ миросо-

зерцания Гончарова в „Обрыве“, в то же время остался в уверенности, что Салтыков допустил ошибку, не обратив «внимания на позитивные моменты гончаровской критики радикализма нигилистического толка, приводившего на практике к разрыву преемственных связей в ходе исторического развития».¹¹

Если внимательно вчитаться в критические работы Салтыкова-Щедрина 60-х годов, то без труда можно убедиться, что он постоянно обращал внимание «на позитивные моменты» критики «радикализма нигилистического толка» и видел в этом определенную пользу для «радикализма». В «Уличной философии» эта тема развивается в новой плоскости. Щедрин на этот раз стремится определить положительную платформу автора, выяснить и довести до сведения русской общественности, в чем же заключается «то великое и мудрое мирозерцание, во имя которого мог создаться столь непривлекательный антитезис, то мирозерцание, которое успокоило бы читателя, примирило бы его с жизнью и заставило забыть всех этих Волоховых, нагло берущих взаимные деньги без отдачи и вдобавок посещающих своих знакомых необычным путем — через окно» (т. 9, с. 77).

Прежде чем ответить на поставленный вопрос, Салтыков обстоятельно останавливается как раз на проблеме исторической преемственности идей и прослеживает, какие изменения произошли в сознании русской общественности и, естественно, в литературе, за последние двадцать лет, с 40-х годов до конца 60-х.

Критик доказывает, что «философия Гончарова» в том виде, в каком она проявилась в «Обрыве», — результат идейной эволюции определенной части так называемых «людей сороковых годов», к которым принадлежал и маститый романист. Отсюда в статье «Уличная философия» такое внимание к эпохе сороковых годов. Для Щедрина было важно выявить причины, по которым прежние друзья Белинского и Грановского порывали с идеалами своей молодости и переходили на либерально-консервативные позиции. «...Было время, — с иронией говорит он, — когда, конечно, и просто шегольская фраза, проникнутая либеральным духом, уже сама по себе представляла благо и выражала борьбу; но теперь и арена действия, и самый характер борьбы изменились, этого-то именно и не поняли деятели сороковых годов» (т. 9, с. 68).

Для Салтыкова-Щедрина это было бесценное время, оказавшее революционизирующее воздействие на передовую молодежь и на его собственное идейное развитие. К оценке значения этого периода он будет многократно обращаться. Так, в очерках «За рубежом» о сороковых годах говорится: «Я в то время только что

⁹ Гончаров И. А. Обрыв. М., 1980, с. 25.

¹⁰ В кн.: Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8-ми т., т. 6, с. 471. Далее ссылки на комментарии Л. С. Гейро — в тексте.

¹¹ Русская литература, 1983, № 3, с. 117.

оставил школьную скамью и, воспитанный на статьях Белинского, естественно, примкнул к западникам. Но не к большинству западников (единственно авторитетному тогда в литературе), а к тому неизвестному кружку, который инстинктивно прилепился к Франции. . . Сен-Симона, Кабе, Фурье, Луи Блана и в особенности Жорж Занда. . . отсюда воссияла нам уверенность, что „золотой век“ находится не позади, а впереди нас. . . Словом сказать, все доброе, все желанное и любвеобильное — все шло оттуда» (т. 14, с. 111—112).

Гончаров в «Заметках о личности Белинского» также с благодарностью вспоминает сороковые годы, но к горячему увлечению своих современников идеалами социалистов-утопистов относится с иронией. Как писатель он признавал плодотворное влияние на него самого эстетики и критики Белинского, но в то же время решительно отмежевывался от революционно-демократических взглядов «внештатного Виссарюона» как идеалиста, который «веровал в идеал в пленках, не думая подозревать тут какого-нибудь обольщения, заблуждения или замаскированной лжи» (с. 78).

Говоря о формировании своего мировоззрения, Гончаров настойчиво подчеркивает, что он всегда был человеком умеренных взглядов, и социально-политические перемены, буквально происходившие на его глазах, его нисколько не затронули. Учеба, знакомства, сама эпоха будто бы сказывались на нем только как на художнике. Так, о посещении кружка Белинского Гончаров пишет: «. . . я литературно сливался с кружком, но во многом, и именно в некоторых крайностях отрицания, не сходился и не мог сойтись с членами его. . . поэтому я, развившись много в эстетическом отношении в этом кругу, остался во всем прочем верен прежним основам своего воспитания».¹²

Биографы Гончарова почти не раскрывают мировоззренческой сущности этих «прежних основ», хотя признание писателя дает повод на них остановиться особо. В мемуарах «На родине» Гончаров рассказывает о своем домашнем воспитании и в числе главных наставников называет Н. Н. Трегубова (Якубова — в воспоминаниях). Известно, что этот образованный человек, морской офицер в отставке, сделал много хорошего для своего питомца, в частности привил ему любовь к морю и путешествиям.

Однако Гончаров не без горечи вспоминает и о том, что именно Трегубов заразил его чувством крайней осторожности в проявлении вольнодумства и политических симпатий. Сам он в молодости был масоном, как и некоторые декабристы, но когда после 1825 года на масонов на-

чались гонения, Трегубов так перетрусил, что и через много лет боялся говорить о тайных обществах даже со своим воспитанником. В большинстве своем старшее поколение в те годы не только предостерегало молодежь от участия в кружках, тайных обществах, оно старалось привить молодым людям понятие о субординации и почтении к властям. Это делалось не столько из верноподданнических соображений, сколько из страха прослыть неблагонамеренным.

По настоянию Трегубова Гончаров, только что возвратившийся в Симбирск после окончания университета, занял место секретаря при губернаторе Загряжском. Этот губернатор был типичным «помпадуром» николаевского времени, в духе времени он был не прочь прикинуться либералом перед выпускником университета и даже намекал на свою близость к декабристам.

От наблюдательного Гончарова не укрылась эта рисовка, и в очерках «На родине» он создает в образе Углицкого замечательный сатирический портрет представителя высших чиновничьих сфер. Однако в то время, в годы молодости, будущий писатель не нашел в себе сил решительно противиться сотрудничеству с царской бюрократией, о чем искренно сожалел в течение всей своей жизни. «Твердой, литературной почвы у нас не было, — писал Гончаров в «Необыкновенной истории», — шли на этот путь робко, под страхами, почти случайно. И хорошо еще у кого были средства, тот мог выжидать и заниматься только своим делом, а кто не мог, тот дробил себя на части! Чего и мне не приходилось делать! Весь век на службе из-за куска хлеба! даже путешествовал „по казенной надобности“ вокруг света. . .»¹³

Осторожность стала неотъемлемой чертой характера Гончарова. Как известно, путешествие «по казенной надобности» вылилось в очерки «Фрегат „Паллада“», их Гончаров считал лучшим из всего им написанного. Но и здесь писатель воздерживался от выражения своих симпатий: обстоятельное описание путешествия прерывается на самом волнующем моменте — прибытии в декабре 1854 года в Иркутск, где жили ссыльные декабристы. Только в 1891 году Гончаров «продолжил» свое повествование и в очерках «По Восточной Сибири» рассказал о своих встречах с декабристами и петрашевцами, а также о том, что со многими из них он тогда подружился и впоследствии поддерживал близкие отношения.

Но в 1855 году, вернувшись в Петербург, Гончаров не примкнул к тем, кто проповедовал «социальные утопии»; он покинул «Современник» Чернышевского и Добролюбова. Вместе с тем в своих записках, не предназначавшихся для печати, Гончаров с похвалой и даже сочувствием

¹² Гончаров И. А. Необыкновенная история, с. 24—25.

¹³ Там же, с. 134.

отзывается о заграничной деятельности Герцена. «Всем известно, что такое Герцен и подобные ему. . . ушедшие от угроз, от страха беды, к большей свободе! Герцен. . . — отмечает Гончаров, — действовал все-таки для России, и горячо любя ее, являл ее недостатки, спорил с правительством, выражал те или другие требования в ее пользу, громил злоупотребления — и нет сомнения, был во многом полезен России, открывал нам глаза на самих себя. Он *ушел*, потому что здесь этого ничего он не мог бы сделать!»¹⁴

Либерально настроенный Гончаров все же решил в 1856 году занять должность цензора, что было неожиданностью для литературных кругов. Еще более неожиданным было согласие писателя преподавать с середины 1858 года русскую словесность наследнику престола. За этот шаг его осудили даже самые близкие люди — салон Майковых. «Гончаров принял предложение с сохранением места цензора и теперь не нахвалится учеником, который так любил его уроки, что вместо двух в неделю берет три. Гончарову и горя мало, что на него косо смотрят. . .» — писала в своем дневнике Е. А. Шакеншнейдер.¹⁵

В начале 60-х годов Гончаров становится также редактором правительственной газеты «Северная почта», сменив на этом посту А. В. Никитенко, не угодившего всеисильному в то время министру внутренних дел П. А. Валуеву. Все это не только отвлекало Гончарова от писательской работы, но и подрывало его авторитет художника-реалиста в глазах прогрессивного читателя. Об отношении к литературному труду в правительственных сферах можно судить по записи в «Дневнике» А. В. Никитенко: «Панин, Брок и Чевкин (министры того времени, — З. П.), кажется, помешались на том, что все революции на свете происходят от литературы».¹⁶

Нетрудно представить, как смотрели эти мракобесы на писателя-цензора и как непросто было ему доказывать свою лояльность. Отдельные послабления собратям-литераторам, на которые иногда решался Гончаров, не исключали суровых отзывов о журналах «Русское слово» и «Современник». О хронике «Наша общественная жизнь», которую в начале 60-х годов вел Салтыков-Щедрин, Гончаров так отзывался в своих донесениях: «. . . автор перебирает явления общественной жизни желчно, местами злобно, всегда оригинальным языком и вообще с замечательным талантом».¹⁷

Десять лет отдал Гончаров цензур-

ному ведомству, и в конце 60-х годов с расстроенным здоровьем, не обеспечив себя материально, вышел в отставку, чтобы целиком заняться литературой. Все мысли его теперь направлены на завершение романа «Обрыв», над которым писатель с большим увлечением работает в течение 1867—1868 годов.

* * *

Готовя свой третий роман к изданию, Гончаров рассчитывал на благосклонный прием «Обрыва» широкой читающей публикой. В этой уверенности его поддерживал небольшой круг близких людей, которые чаще всего собирались на авторские чтения у графа А. К. Толстого. Издатель М. М. Стасюлевич прилагал все усилия, чтобы запустить роман. «Это прелесть высокого калибра! — писал он жене. — Что за талант! Одна сцена лучше другой. . . Высоко прыгнет „Вестник Европы“, если ему удастся забрать в свои руки Марфеньку».¹⁸

И все же Гончаров был неспокоен. Он опасался реакции передовой молодежи на то, как в романе изображен нигилист. Свидетельством этой тревоги является его письмо к Е. П. Майковой, известной своими демократическими симпатиями. «А может быть, Вы и поборните меня за одну личность: это за *Марка*. Он имеет в себе кое-что современное, и то несовременное, потому что во все времена и везде были люди, не сочувствующие господствующему порядку. Я его не оскорбляю, — заверяет писатель, — он у меня честен и только верен себе до конца» (с. 343).

Известно, что Гончаров рассматривал свои романы как трилогию, в которой «Обрыв» являлся итогом идейно-творческих исканий двадцатилетнего периода. Писатель подчеркивал, что в «Обыкновенной истории», «Обломове» и «Обрыве» он видит «не три романа, а один. Все они связаны одною общею нитью, одною последовательно идеею — перехода от одной эпохи русской жизни. . . к другой — и отраженном их явлений в моих изображениях, портретах, сценах, мелких явлениях и т. д.» (с. 107).

Главный мотив «Обыкновенной истории» Гончаров определил как «слабое мерцание сознания, необходимости *труда*, настоящего, не рутинного, а *живого дела* в борьбе с всероссийским застоём» (с. 108). В этой характеристике «Обломова» воспринимается автором как «Сон», «Обрыв» — «Пробуждение». Поиски «живого дела» в 40-е годы неудачно начал Петр Иванович Адуев, несколько неопределенно продолжил Штольц, а завершить в окончательном варианте должен был новый тип капиталиста — Тушин, «прогрессист», как назвал его автор. Ему будто бы не чужды заботы о преобразовании природы и экономической жизни

¹⁴ Там же, с. 120.

¹⁵ И. А. Гончаров в воспоминаниях современников. Л., 1969, с. 60.

¹⁶ Никитенко А. В. Дневник. М., 1956, т. 2, с. 9—10.

¹⁷ Северные записки, 1916, № 9, с. 131—132.

¹⁸ М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке. СПб., 1912, т. 4, с. 1.

своего края. Нигилист Волохов был так строго осужден в романе Гончаровым потому, что писатель совершенно справедливо видел в революционной части общества самую опасную «помеху» в тушинском «деле».

Пропаганда либерального постепенства, тенденциозно принижающая всю трилогию, а в «Обрыве» принявшая даже «наступательный» характер, была верно понята и истолкована Салтыковым-Щедриным в его статье. Отказ от первоначального замысла, по которому в «Обрыве» «предполагалась другая личность», только подтверждает верность позиции критика в «Уличной философии».

Салтыков-Щедрин еще в начале 60-х годов страстно защищал молодое поколение от нападок катковского лагеря, путившего в ход презрительную кличку «мальчишки» для дискредитации революционно настроенных элементов. «... Слово мальчишки... подрывает будущее России, — писал он, — ибо обращается преимущественно к молодому поколению, на котором, как известно, покоятся все надежды любезного отечества. Под этим словом подразумевается все, что не перестало еще расти...» (т. 6, с. 20).

Пафос «Уличной философии» направлен против стремления Гончарова декларировать в качестве положительного героя эпохи капиталиста, для утверждения которого потребовалось осуждение революционной части общества. Салтыков не скрывает, что главная цель его статьи — атаковать с революционно-демократических позиций «философию» почтенного автора. В этой связи он отмечает, что «Гончаров до сих пор воздерживался от ясного заявления каких-либо политических или социальных взглядов на современность» (т. 9, с. 69). Теперь объектом его внимания стал «нигилист», которого он стал писать, сказав себе: «Волохов — это пятно нашей современности, а потому и надлежит рисовать не человека, а только пятно» (т. 9, с. 70).

Как мы старались показать, Гончаров по своему характеру и воспитанию в свое время не решился «примкнуть к дальнейшему движению мысли и начать разрабатывать вопросы на той же реальной почве, на которую выводило их неумолимое время». Это путь революционной демократии, его избрал Салтыков-Щедрин. В 60-е годы, когда настало время действовать, Гончарову всего ближе оказалось либеральное «большинство», которое «предпочло лучше пойти назад, как отметил Салтыков, «нежели примкнуть к движению, указывающему вперед. Предпочло, быть может, не злостно, а просто вследствие недоразумения, вследствие того, что новое движение застало его врасплох, а пастыря доброго у него не было» (т. 9, с. 69).

Комментаторы романа «Обрыв» и статьи «Уличная философия» ошибочно переадресовывают щедринскую характери-

стику либерально-консервативного крыла «людей сороковых годов» непосредственно Гончарову как писателю и на этом основании пытаются приглушить критическую остроту суждений Салтыкова о тенденциозности Марка Волохова.

Так, Л. С. Гейро утверждает: «В тенденциозном изображении этого героя (Волохова, — З. П.) критик увидел непростительную ошибку, явившуюся, по его словам, следствием „добросовестного заблуждения“» (с. 470).

Аналогично мнению Л. М. Розенблюм: «В неясности идейной позиции, в „добросовестном заблуждении“ видит Салтыков главную причину творческой неудачи Гончарова» (т. 9, с. 485).

Подобная интерпретация позиции Гончарова идет вразрез с тем, что писал сам автор в 1879 году, когда полемические страсти остыли, по поводу работы над образом Марка Волохова: «Почему именно вышла резкая, грубая фигура? Ужели я, нарисовав, как говорят, целую галерею портретов, не умел бы нарисовать портрет почище, попримличнее? Но вышел ли бы он тогда верен и типичен? — спрошу я. — Вобрал ли бы он в себя и выразил ли бы что-нибудь общее всему этому явлению, которое разыгралось у нас? Волохов не социалист, не доктринер, не демократ. Он радикал и кандидат в демагоги: он с почвы праздно теории безусловного отрицания готов перейти к действию — и перешел бы, если б у нас могла демагогия выразиться ярче и перейти к действию, т. е. если б у нас была возможна широкая пропаганда коммунизма, интернациональная подземная работа и т. п. . . Он или верен или нет — действительности. Если верен — то я прав, и в этом вся заслуга писателя, а там уже дело читателей выводить из образа свои заключения».¹⁹

Как видим, Гончаров далек от «добросовестного заблуждения», и Салтыков был одним из первых читателей-критиков, кто без труда сделал «закключение» в «Уличной философии», что «каждое произведение беллетристики, не хуже любого ученого трактата, выдает своего автора со всем его внутренним миром». «Ошибочно думают те, — заявляет Салтыков, — которые утверждают, что интерес беллетристического произведения исчерпывается одною художественною стороною, одною авторскою способностью живо схватывать признаки того или другого явления. Выбор явления в этом случае далеко не индифферентен, как равно не индифферентно и отношение к нему автора» (т. 9, с. 63).

Ценность статьи «Уличная философия» в том, что в ней критик ставит воспитательные задачи, напоминая представителям старой литературной гвардии о том, что русских писателей всегда отличало

¹⁹ Гончаров И. А. Литературно-критические статьи и письма, с. 175—176.

прогрессивное мирозерцание, и теперь они не имеют права с «олимпийским» равнодушием относиться к «текущим интересам действительности» или выдавать «философию, почерпнутую на улице» за новое слово общественной мысли. «Допускаем заранее, что все, что ни предпринимает этот новый человек, есть ложь, — говорит Салтыков — но эта ложь грандиозная, ложь, о которой стоит говорить, против которой не стыдно бороться» (т. 9, с. 74).

Для Салтыкова-Щедрина Марк Волохов — прежде всего политический ссыльный. Положения таких людей «не всегда добровольны и не всегда заслужены». Критик указывает, что Гончаров при всей своей антипатии к «нигилисту» не мог не признать, что он относится к людям, ищущим «новую истину». Это признание дало основание Салтыкову со всей страстью полемического осуждения обрушиться на автора романа за его стремление дискредитировать представителя молодого поколения только на том основании, что его понятия об истине расходятся с понятием героя. «Бросать камень в людей за то только, что они ищут, за то, что они хотят стать на дороге познания, за то, что они учатся, и бросать этот камень, не дав себе даже предварительного отчета, в чем заключается сущность стремления этих людей, — вот подвиг, которого неловкость и несвоевременность, по нашему мнению, не может подлежать спору. К сожалению, — заключает автор «Уличной философии», — такого рода неловкий и несвоевременный подвиг совершил г. Гончаров своим романом „Обрыв“» (т. 9, с. 95).

Осуждая факты идейной несостоятельности, имевшие место в творчестве писателей-современников, Салтыков-Щедрин в то же время не исключает их сотрудничества с революционно-демократическим лагерем в дальнейшем. Больше того, он призывает писателей дворянского лагеря пересмотреть свои позиции в плане преемственности передовых идей и обратиться к разработке новых тем. Необходимым условием при этом является общая идейная платформа «наблюдателя» и «наблюдаемого». В противном случае «страдает как сама тема, так и авторитет писателя», что и произошло с автором «Обрыва».

В статье «Уличная философия» отрицательно оценивается не только идейная позиция «старых учителей», застывших в своем развитии на уровне 40-х годов, но в первую очередь решительно осуждается их стремление активно пропагандировать «свои обветшалые идеалы». «Вместо ожидаемой скромности, — отмечает Салтыков, — в них прежде всего выступило вперед желание *первенствовать* (курсив мой, — З. П.) и замыкать рты другим, желание, не оправдываемое ни законами справедливости, ни пониманием потребностей времени» (т. 9, с. 67).

Салтыков-Щедрин постоянно открыто

оказывал идейную поддержку революционно-демократической интеллигенции. Только в ее самоотверженной деятельности он видел подлинную защиту народных интересов. «Не будь интеллигенции, — писал он, — мы бы не имели понятия о чести, ни веры в убеждения, ни даже представления о человеческом образе. Остались бы „чумазые“ с их исконным стремлением расщипать общественный карман до последней нитки. Идет чумазый, идет! Я не раз говорил и теперь повторяю: идет, и даже уже пришел! Идет с фальшивой мерою, с фальшивым аршином и с неумолимою алчностью глотать, глотать, глотать... Интеллигенция наша ничего не противопоставит ему, ибо она ниготкуда не защищена и гибнет беспомощно, как былина в поле» (т. 16, кн. 2, с. 12—13).

Статья «Уличная философия» не только брала под защиту передовую молодежь от разнузданной травли, начатой правительством после покушения Каракозова, категоричностью тона она привлекала внимание молодого поколения к «нигилистам» как единственно активным поборникам социальной справедливости и отвращала тем самым от бескрылых накопителей Тушиных, с большой натяжкой представленных в «Обрыве» в качестве единственной надежды России будущего.

Гончаров на первых порах не мог скрыть своего предельного раздражения тем, что Салтыков-критик выявил несостоятельность его мировоззренческой концепции, и неуспех своего романа переживал не только как трагедию художника, но и как конец творческой деятельности. «Я ничего не делаю, т. е. не пишу, — с горечью сообщал он С. А. Никитенко, — и чувствую, что никогда более писать не буду. Меня убили морально и убили всякую живую способность во мне».

Теперь в письмах к близким Гончаров делает выпады не только против Салтыкова — автора «Уличной философии», но и против Салтыкова-писателя, возглавлявшего сатирическое направление литературы. С. А. Никитенко, старавшейся вселить бодрость и надежду в душу потрясенного романиста, он писал 17/29 июня 1869 года: «За то уже не поминайте мне ни о каких трудах: будущности у меня нет, и удивляюсь сам, как достало у меня какой-то гальванической силы дописать свою книгу и допечатать. Вот, говорят, в „Отечественных записках“ появилась ругательная статья „Уличная философия“ на мою книгу. Буренин ли написал ее, или сам Щедрин, который все проповедовал, что писать изящно глупо, а надо писать, как он, *слюнками бешеной собаки* — вот это же и литература, и все из-за того, чтобы быть первыми! Ах, эти первые! Нет гадости, на которую бы они не решились за это первенство».²⁰

²⁰ ИРЛИ, ф. 134, оп. 8, № 11.

Как видим, сами полемизирующие стороны четко определили предмет своего спора — «желание первенствовать», «быть первыми», т. е. руководить общественным мнением, привлечь на свою сторону молодое поколение, сделать свои идеалы главными, руководящими в идейной борьбе своего времени.

Неприязненно относясь к революционной части общества, Гончаров в то же время был осторожен в пропаганде буржуазного прогресса. Он понимал, что успешное экономическое и культурное развитие страны несовместимо с существованием абсолютной монархии, что России нужны демократические свободы по типу Западной Европы. Мнительный романист выражает опасение, что консерваторы обратят свое особое внимание на эту сторону его «философии» и обвинят в подрыве государственных основ. Через несколько лет он писал в «Необыкновенной истории» по поводу своих переживаний в связи с публикацией «Обрыва»: «А потом преследовали еще за то больше всего, что я не служил прямо и непосредственно, как чиновник, своими сочинениями ультраконсервативным целям, за чем не вступал в открытую полемику с радикализмом, не писал статей в газетах или романох, карая нигилизм и поддерживая коренные основы общественного порядка, религии, семьи, правительства и т. д.». «Но я сделал свое дело — как автор и художник, — заключает Гончаров, — дав портрет *Волохова* — и дав в *Бабушке* образ консервативной Руси — чего же еще?»²¹

Гончаров стремился к тому, чтобы консерваторы заметили и правильно поняли причины его тревоги: Бабушке-России не под силу дальше удерживать своих «детей» «под навесом старой мудрости», «разбойник Маркушка» не дремлет и, того гляди, перетянет их на свою сторону. Но если порядки и взгляды Бережковой отклоняются автором с уважением, то волоховский «нигилизм» — с бесцеремонной раздражительностью.²²

По мнению Салтыкова-Щедрина, автор «Обрыва» сознательно умолчал о том, что поступки Волохова, смущавшие провинциальное дворянство, происходят не от склонности «нигилиста» к чудачествам, а от особенности положения подневольного человека. «Положения не всегда добровольны и не всегда заслуженны, — напоминает Салтыков. — Были времена, когда людей подымали на дыбу, застав-

ляли ходить на спицах, и даже не за преступление какое-нибудь, а просто с целями юридической любознательности. . . Волохов, как видно из романа г. Гончарова, находился если не совсем в положении человека, ходящего по спицам, то в положении приблизительно подходящем» (т. 9, с. 71, 72).

Автора «Уличной философии» поддерживал весь демократический лагерь. И если Салтыков-Щедрин указал, что остановится только на 6-й главе 5-й части романа, т. е. на «философии» автора, то в статьях А. Скабичевского, Н. Шелгунова, М. Цебриковой и других критиков рассматриваются другие важные аспекты романа.²³ Гончаров, глубоко обеспокоенный столь резкими критическими выступлениями, по совету Некрасова, стал готовить несколько статей, призванных «реабилитировать» его роман в глазах передовой молодежи. Но разъяснения эти были настолько противоречивы, что автор решил на долгое время воздержаться от их публикации. Так, в «Предисловии» к роману Гончаров попытался смягчить тенденциозность образа Волохова и представить его как тип «вечного» бунтара. «И Райские и Волоховы, — теперь пишет он, — будут являться среди всех поколений, с свойственными каждому поколению отличиями, настолько, насколько лень, безделье, негрезвое понимание действительности и другие, свойственные обоим недостатки будут уделом самого общества».²⁴

Однако попытка подменить историзм извечными категориями в духе эстетики «чистого искусства» нелегко давалась такому объективному художнику, каким был Гончаров. Работая над «Предисловием», он советовался с П. В. Анненковым, которому писал в январе 1870 года о том, что решил отказаться от публикации «статьи», так как сколько ни «старался согласить противоречия о Марке Волохове, но не только не согласил, но еще больше потерялся в них» (с. 378). В этом же письме Гончаров вполне открыто характеризует Волохова в духе своей «философии»: «В статье моей неверно между прочим говорится о том, что будто Марк Волохов относится не к новому поколению, а ко многим поколениям: неправда, в нем résumé всего, что исповедует новейшее поколение, изображенное мною в уродливых крайностях, следовательно, отнимаю его от нового поколения, я как будто увертываюсь, а вот этого я и не хочу» (с. 379).²⁵

²¹ Сборник Российской публичной библиотеки. 1924, т. 2, с. 143, 151.

²² Гончаров вызвал недовольство даже умеренно либерального А. В. Никитенко, который писал: «Да простит наш высоко даровитый писатель, но этот характер (бабушки в «Обрыве», — З. П.) в заключении является психологической фальшью и клеветой на русскую женщину» (Никитенко А. В. Дневник, т. 3, с. 206—207).

²³ Окрейдц С. Дело, 1869, № 8; Скабичевский А. Отечественные записки, 1869, № 10; Шелгунов Н. Дело, 1870, № 3; Цебрикова М. Отечественные записки, 1870, № 5; Утин Е. Вестник Европы, 1869, кн. 11 и др.

²⁴ Гончаров И. А. Литературно-критические статьи и письма, с. 107.

²⁵ Заметим, что в статье «Миллион терзаний» Гончаров делает попытку трак-

Н. К. Пиксанов в этой связи заявляет: «Критики и литературоведы-историки порою сводят свои рассуждения к оценке единичного, первоначального образа Волохова у Гончарова, но говорить надо именно о различности как о широком социально-идейном движении».²⁶

В статье «Уличная философия» Салтыков-Щедрин продемонстрировал свое умение «улавливать политику в эстетике», что было подмечено А. С. Бушминым. На этот раз Салтыков это сделал как критик, на материале чужого произведения. Он показал, что «политика» Гончарова легко просматривается в «эстетике» романиста, о чем свидетельствуют нехитрые приемы создания образа ненавистного нигилиста. «Немного красок потратил г. Гончаров, — замечает Салтыков, — чтобы нарисовать этого грубого мужчину, и мы имеем право думать, что это сделано не без умысла, потому что на палитре этого автора обыкновенно имеется большее обилие и разнообразие красок» (т. 9, с. 69).

В «Уличной философии» впервые было обоснованно указано на стремление Гончарова пропагандировать в «Обрыве» союз «отцов»-консерваторов и «детей»-либералов. Этот союз должен был произойти, по мысли автора, на почве единения «старой» и «новой» правды, с осуждением радикализма как разновидности «новой лжи». В свое время В. Е. Евгеньев-Максимов, изучив «документальные данные», пришел к выводу, что образ Тушина в «Обрыве» создавался Гончаровым под влиянием доктрины М. Каткова, утверждавшего, что дворянство должно сохранить свои «передовые» позиции, заключив союз с набирающей силы буржуазией.²⁷

Салтыков-Щедрин подымается до глубочайших социально-политических обобщений, выступая против попыток либерально-консервативного лагеря любым путем затормозить исторический ход идеологического и социального развития России ради сохранения своих сословных привилегий. «Начать с того, — заявляет критик «Обрыва», — что выражение „новая и старая правда“ может быть пра-

вильно употреблено только по отношению к частным отраслям знания... В этом смысле новая правда астрономии заменила и вытеснила старую правду астрологии. Что касается до общей правды жизни, то она не старая и не новая, а всегда одна и та же... Старая правда не „бросается“ к новой, а, напротив того, преследует ее всеми силами, отстаивая свое существование...» (т. 9, с. 89).

Ценность романа Гончарова «Обрыв» в том, что он отразил важнейший момент русской действительности. Но все симпатии писателя на стороне либерально-постепеновского лагеря, с этих позиций им определяются пути дальнейшего развития пореформенной России, постановка проблемы деятеля пореформенной эпохи. Изучать такое сложное, многоплановое произведение следует в едином комплексе с посвященными ему критическими работами тех лет. Четкое определение историко-литературной ценности критического наследия шестидесятников позволит избежать субъективизма и разнобоя в оценках Марка Волохова и романа в целом, что имеет место в современных исследованиях.

Н. К. Пиксанов, крупнейший знаток творчества Гончарова, предостерегал от издания романа «Обрыв» безо всякой руководящей статьи, а это нередко практикуется до сих пор. Исследователь с горечью отмечал, что многие послесловия, которыми иногда сопровождается это произведение, скорее дезориентируют, чем направляют читателя, в силу того, что в них имеют место эстетские, риторические, антиисторические оценки... это становится тревожным, это сбивает с толку и рядовых читателей и преподавателей литературы. Но это же, — по мнению Н. К. Пиксанова, — обнажает неустойчивость воззрений и метода в литературоведческой научной среде.²⁸

Противоречивых и путанных суждений во многом можно было бы избежать при серьезном научном подходе к «Уличной философии» как к программной статье «Отечественных записок» конца 60-х годов. Именно здесь Салтыков-Щедрин определил роль литературы в идеологической борьбе, заявив, что «литература и пропаганда — одно и то же». Эта формула признана классической, но, как ни странно, литературоведение забывает о ней, когда речь заходит о романе Гончарова «Обрыв».

товать Чацкого, героя декабристской эпохи, как тип «извечного бунтаря». По этому поводу: см. мою статью «Чацкий в русской критике XIX века и сатире Салтыкова-Щедрина» (Русская литература, 1972, № 3, с. 139—150).

²⁶ Пиксанов Н. К. Роман Гончарова «Обрыв» в свете социальной истории. Л., 1968, с. 92—93.

²⁷ Евгеньев-Максимов В. Е. И. А. Гончаров: Жизнь, личность, творчество. М., 1925, с. 129—130.

²⁸ Пиксанов Н. К. Роман Гончарова «Обрыв» в свете социальной истории, с. 11—12.

РАННЯЯ ДРАМАТУРГИЯ М. ГОРЬКОГО В ХОРВАТИИ НАЧАЛА XX ВЕКА

Творчество М. Горького оказало большое влияние на мировую литературу и театральную культуру. Высоко оценили его вклад в искусство нового мира Р. Роллан, А. Франс, Б. Шоу, Дж. Лондон, И. Андрич и др. Ромен Роллан писал, что «никогда и никому, кроме М. Горького, не удавалось столь великолепно связать века мировой культуры с революцией, самой мощной из всех революций, колебавших землю».¹

Вот уже многие десятилетия тема «М. Горький в Югославии» является предметом исследования как в Советском Союзе, так и в Югославии. В советской печати, однако, еще не публиковалось специальных работ, посвященных судьбе ранних пьес М. Горького на югославской сцене и восприятию их в югославской критике. Эта проблема лишь частично была затронута советскими и югославскими учеными в статьях П. Дмитриева, Г. Сафронова, Ю. Брагина, А. Каллош-Даниловой, Л. Ровняковой, Н. Вагаповой, И. Бадалича, Ж. Милисаваца, С. Батушича и др.²

В югославской научной периодике последних лет появилось несколько статей литературоведа Ж. Юричича, связанных с интересующей нас проблемой. Хотя в них и приводятся новые сведения, но ни одна из работ не дает пол-

ной картины восприятия с точки зрения современной научной методологии изучения литературных влияний и взаимосвязей, поэтому возникла необходимость систематизировать и обобщить отдельные факты.

Автор ставит своей задачей на основании материалов периодических изданий начала XX века рассмотреть, какой отклик имела ранняя драматургия М. Горького в хорватской критике и как осуществлялись постановки пьес «Мещане» и «На дне» на сцене Хорватского Национального театра.

На рубеже XIX—XX столетий в Хорватии, все еще находившейся под властью Габсбургской монархии, борьба за национальное освобождение сочеталась с обострением классовых и социальных противоречий. В этих условиях и активизируется литературное движение,³ возникает стремление к новым культурным контактам, в частности с Россией. Л. И. Ровнякова указывает, что «связи с русской культурой в конце прошлого века явились предметом острой борьбы. Против этих контактов выступали представители „чистого искусства“, пытавшиеся замолчать или принизить роль русской литературы, исказить ее смысл и дух».⁴ Острая идеологическая борьба отразилась на восприятии ранних пьес М. Горького. Передовая интеллигенция Хорватии воспринимала М. Горького как писателя, который поднимал важнейшие вопросы бытия, смело вел борьбу с реакцией, звал человека к активному участию в создании новой жизни. Однако хорватская критика начала XX века не обнаружила глубокого подхода к пьесам М. Горького. Было написано много рецензий, рос интерес к личности писателя, но все же ощущалась некоторая поверхностность в изложении основных принципов его драматургии. (Впрочем, в России начала XX века политическая острота и глубина ранних пьес М. Горького тоже до конца не были раскрыты и поняты).

Внимание хорватской критики привлек образ передового рабочего Нпла, преобразователя жизни, противостоящего миру мещан. Критика оценила художественное новаторство и революционную сущность этого образа. Известный публицист, идеолог хорватского модерна, редактор журналов «Vieнас»,

¹ Роллан Р. Памяти друга. — В кн.: Год двадцать первый: Альманах тринадцатый. М., 1938, с. 46.

² См.: Дмитриев П., Сафронов Г. А. М. Горький в Югославии. — В кн.: Славянские литературы. Л., 1958, с. 144—165; Брагин Ю. Горький и Нушич. — Славяне, 1958, № 3, с. 23—24; Каллош А. В. Некоторые проблемы развития хорватской драматургии конца XIX — начала XX в. и русская реалистическая драма. — В кн.: Межславянские культурные связи. М., 1971, с. 225—238; Ровнякова Л. И. Журнал Vieнас (1869—1903) и распространение русской литературы в Хорватии. — В кн.: Восприятие русской культуры на Западе. Л., 1975, с. 157—177; Вагапова Н. М. Формирование реализма в сценическом искусстве Югославии. М., 1983, с. 24—25; Милисавац Ж. «Српски књижевни гласник» и русская литература. — В кн.: Русско-югославские литературные связи. М., 1975, с. 191—212; Бадалич И. Максим Горький в литературах народов Югославии. — В кн.: Русские писатели в Югославии. М., 1966, с. 282—307; Ковачевич Б. М. Горький у српској књижевности. — Наша књижевност, Београд, 1946, № 6—7, с. 385—398; Глигорий В. Драмски рад Максима Горьког. — Там же, с. 399—405.

³ Подробнее см.: Кравцов Н. И. Основные тенденции в развитии хорватской литературы конца XIX — начала XX века. — В кн.: Славянская филология: Сб. статей. М., 1968, вып. 7.

⁴ Ровнякова Л. И. Указ. соч., с. 172.

«Obzorg» Миливой Дежман-Иванов, который в трудных условиях реакции подерживал режиссерские искания С. Милетича, писал: «Все старое исчезает, погибнет; и Бессеменов и та буржуазия, глубоко укоренившаяся в нашей национальной почве, которая может встретиться нам не только в небольших городах, но и в столицах, тоже погибнет; именно Нил — самый важный образ в драме, он носитель новой жизни, и, когда в этом болоте он видит свежий здоровый цветок, он берет его и ведет за собой, а из их любви будут рождены дети, которые смогут освободить Россию. Нил — это подлинный тип русского современника».⁵

Как указывает М. Дежман-Иванов, конфликт пьесы — борьба отцов и детей,⁶ которая ведет его к разрушению, но через все это прорывается веселая песня жизни, прославляющая победу. Подлинно реалистично, отмечает критик, изображен Тетерев, который любит жизнь, но не умеет жить и бороться, единственное, что у него осталось, — на смешиливость. Тетерев, продолжает критик, обвиняет во всем происходящем в семье Бессеменова, издевается над ним, и он же успокаивает главу семейства, говоря, что Петр вернется, ведь он как две капли похож на отца. Критик точно характеризует молодых Бессеменовых — Петра и Татьяну, доказывая на их образах трансформацию мещанской идеологии, процесс приспособления мещанства к новым общественным условиям. Но М. Дежман-Иванов ничего не пишет о социальном характере конфликта старика Бессеменова с Нилом, хотя в целом дает верное понимание пьесы.⁷

Литературные круги чаще всего воспринимали «Мещан» как передовое, новое веяние в драматургии, но существовало и иное восприятие. Критик «Hrvatско pravo», одной из правых газет, в номере от 8 января 1903 года, сравнивая «Мещан» с пьесой Чехова «Дядя Ваня», отмечал, что в последней есть сердце и поэзия, а в «Мещанах», наоборот, рассудочность и философия. Если «Дядя Ваня», подобно симфонии, имеет внутреннее драматическое действие, то в пьесе Горького недостаточно элементов для подлинного драматического произведения.⁸

Иные критики считали, что Горький пытается подражать Чехову, что у Че-

хова он заимствует структуру пьес и в его пьесе нет центрального персонажа. Утверждали также, что в «Мещанах» отсутствует художественно-лирическая стихия.

В этой связи заслуживает особого внимания высказывание крупнейшего хорватского поэта конца XIX — начала XX века С. Крапчевича о драматургии Горького. С. Крапчевич был защителем социальной проблематики в хорватской поэзии; в его творчестве ярко звучали темы революции (в том числе и революции 1905 года в России), вдохновенной борьбы против несправедливости, призыв к свободе, поэтому в драматургии М. Горького поэт нашел мысли, созвучные его собственным: «Если у Толстого мы сталкиваемся с пессимизмом, отказом от жизни, у Чехова с мрачными чувствами, апатичным, мертвенным существованием, то у Горького прорывается смелое, неудержимое стремление вырваться из этого мрачного положения... Писатель рассказывает нам о свободе... говорит нам о нашей трусости. Разве удивительно, что он так быстро, смелой атакой завоевал сердца?»⁹

Пьесу «На дне» хорватские критики восприняли как одно из последних достижений в мировой драматургии тех лет. Газета «Narodne novine» 30 октября 1903 года писала, что в пьесе показано нечто совершенно новое и что ничего подобного еще не было на русской сцене.¹⁰ Рецензент отмечал, что у деклассированных элементов, скитальцев, нищих в пьесе «На дне», несмотря на их положение, сохранилось еще нечто доброе.¹¹

Критик журнала «Vienac» подробно исследует поведение людей, отвергнутых обществом. Горький, по его мнению, пытается раскрыть внутренний мир этих бродяг, которые ведут споры этического характера, но, к сожалению, показывает только внешнюю сторону их души, мы не видим ничего особенного, своеобразного, в чем заключалась бы психологическая специфика героев.¹²

Таким образом, критики уделяли большое внимание тому, какими средствами и с каких позиций Горький подходит к изображению своих бродяг. Однако только некоторые из них поняли, что новаторство Горького заключалось не просто в изображении колоритных и этически насыщенных образов босяков, а в обличении капиталистического обще-

⁵ *Dežman-Ivanov M.* Malograđani — Viena, 1903, t. 35, br 2, s. 59—60.

⁶ В России в то время самая распространяемая точка зрения на пьесу была та, что «Мещане» — очередной вариант темы отцов и детей. См. об этом: *Юзовский Ю.* Пьеса в дореволюционной критике. — В кн.: *Горький М.* Мещане. М.; Л., 1941, с. 194.

⁷ *Dežman-Ivanov M.* Op. cit., s. 59—60.

⁸ Цит. по: *Forum*, 1981, № 3, s. 554—555.

⁹ Цит. по: *Бадалич Й.* Русские писатели в Югославии. М., 1966, с. 287—288.

¹⁰ Цит. по: *Forum*, 1981, № 3, s. 557.

¹¹ Там же.

¹² *M. Gorki: «Na dnu» — prikaz drame prigodom predstave u Narodnom Kazalištu.* — Viena, 1903, t. 35, br 5, s. 159—160.

ства в целом через показ «дна жизни». Персонажи Горького — это люди, не потерявшие в большинстве случаев своего человеческого достоинства, в их поведении ощущается порою независимость, презрение, едкая насмешка над хозяевами. Милливой Дежман-Иванов, оценивая философско-гуманистический, революционный смысл пьесы «На дне», точно выразил реакцию зрительного зала: «Когда зрители смотрят эту пьесу, они видят, что у людей „дна“ возникают те же самые мысли, те же самые вопросы и сомнения, которые возникают в повседневной жизни у обычных людей, эти мысли придают драме глубокую революционную основу: это обвинение против общества, против строя, которые делят людей на классы и монополизуют идеи».¹³

Хорватские критики в своих рецензиях отводят важное место образу Луки. И опять их мнение не было единодушным. Бранко Лазаревич считал, что устами Луки говорит сам автор.¹⁴ По утверждению критика «Narodne novine», философия Луки — это пример христианской философии, которая учит, что мягкость, уступчивость, сочувствие и доброта сильнее, чем сила.¹⁵ М. Дежман-Иванов в оценке этого образа вновь проявил свое глубокое понимание пьесы, отмечая, что в споре Луки с Сатинным нашел своеобразное отражение спор Горького с философией непротравления Толстого: «Лука — это воплощение самоотверженности, в какой-то мере толстовец, он призывает к милосердию, но если вслушаться в его утешительные речи, обнаруживается, что вся философская система Луки построена на лжи. Он обманывает других, тем самым судит себя. Из сказанного можно сделать вывод, что позиция Луки беспомощна и не может пробудить к новой жизни».¹⁶ В интервью 1903 года Горький так сформулировал идейно-философскую концепцию своей пьесы: «Основной вопрос, который я хотел поставить, — это что лучше, истина или сострадание? Что нужнее? Нужно ли доводить сострадание до того, чтобы пользоваться ложью, как Лука. Это вопрос не субъективный, а общепсихологический».¹⁷

Оценивая композицию пьесы, некоторые хорватские критики не могли еще распознать особенности творческого метода М. Горького. Писатель отказался от необыкновенной ситуации, от главного героя и связанной с ним интриги, от эффектного сценического действия. Это

затрудняло понимание новых художественных принципов Горького. Критики часто неверно трактовали конфликт пьесы, социальную сущность персонажей.

Но, несмотря на разноречивые мнения критиков, «Мещане» и «На дне» имели успех у хорватской публики, которая сумела оценить близость горьковской драматургии к революционным настроениям.

Первым обратился к постановке пьес М. Горького Хорватский Национальный театр. К концу XIX — началу XX века Хорватский Национальный театр достигает наивысшего подъема и опережает в своем развитии сценическое искусство Сербии и Словении. Руководство Хорватского Национального театра уделяло в этот период большое внимание изучению опыта русской сцены. Важная заслуга в освоении русского репертуара принадлежала Степану Милетичу, который поставил «Ревизора» Гоголя (1896), «Горе от ума» Грибоедова (1896), «Женитьбу» Гоголя (1897), «Грозу» Островского (1898), «Нахлебника» Тургенева (1897), «Медведя» Чехова (1897). В период с 1875-го по 1895 год в репертуаре Хорватского театра можно встретить не только произведения русских классиков, но и пьесы менее известных или же ныне забытых авторов, таких, как П. Штеллер, П. Невский (псевдоним А. Круковского), А. Пальм, А. Потехин, А. Сумбатов, Н. Ракшанин, И. Шпажинский, Т. Щепкина-Куперник.

Период с 1894-го по 1898 год, когда С. Милетич руководил Хорватским Национальным театром, считается самым благоприятным в истории хорватского театрального искусства тех лет. С. Милетич, следуя традиции, осуществляет постановки историко-патриотических и бытовых пьес. Он отводит особое место в своих режиссерских поисках западноевропейской классике, произведениям Шекспира. В 1898 году С. Милетич был вынужден покинуть Хорватский Национальный театр из-за разногласий с Куэном-Хедервари и его бюрократической администрацией. После ухода С. Милетича в театре усиливаются символистские и натуралистические тенденции, ставятся пьесы Ибсена, Метерлинка, Стриндберга, обнаруживается спад интереса к русской классической драматургии, особенно к произведениям Толстого и Достоевского. «Но все же основное С. Милетичем реалистическое направление, — отмечает А. В. Каллош, — хотя и ослабленное, не исчезает вовсе».¹⁸

В 1902—1903 годах репертуар Хорватского Национального театра пополняется новыми произведениями русской реалистической драмы, такими, как «Дядя Ваня» (1902), «Лебединая песня» (1902) Чехова, «Мещане» (1903), «На дне» (1903) Горького.

¹³ *Dežman-Ivanov M.* «Hrvatsko kazalište». — *Vienac*, 1903, t. 35, br 22, s. 709.

¹⁴ *Savremenik*, 1910, № 8, s. 570.

¹⁵ Цит. по: *Forum*, 1981, № 3, s. 557.

¹⁶ *Vienac*, 1903, t. 35, br. 22, s. 709.

¹⁷ Цит. по: «На дне» М. Горького: Материалы и исследования. М.; Л., 1940, с. 223.

¹⁸ *Каллош А. В.* Указ. соч., с. 227.

О значении русского классического репертуара конца XIX—начала XX века для Хорватского Национального театра свидетельствуют творческие судьбы его ведущих актеров. М. Димитриевичу, И. Борштнику, П. Брани, Н. Вавре, М. Михичич, М. Ружичке-Строци русский классический репертуар помог раскрыть свое дарование, утвердить реалистическую манеру игры.

Хорватский Национальный театр получил разрешение на постановку пьесы «Мещане» в сентябре 1902 года, но приступить к немедленному осуществлению замысла не смог в связи с волнениями, назревавшими в Загребе. В городе в то время прошли массовые демонстрации против национального гнета, против правительства Кузна-Хедерварп. Власти Австро-Венгерской империи ввели в Хорватию свои войска с целью подавления революционных настроений. Хорватский Национальный театр был закрыт на три месяца, поэтому работа над постановкой «Мещан» была завершена лишь в январе 1903 года.

Спектакль пользовался большим успехом. Он был поставлен в манере бытописательства, в создании образов ощущалось сильное влияние натуралистического стиля. Этот стиль стал особенно близок для хорватской сцены.

Газета «Narodne novine» писала 5 января 1903 года: «Редко, когда драматург мог получить столько похвальных отзывов, как Горький».¹⁹

Известный хорватский теоретик театра С. Батушич дал такую оценку этой постановки «Мещан»: «Перед зрителями предстал новый мир, мир людей, которые стремятся к свободе, имеют независимые характеры: эта мысль в пьесе выражена, она обладает магической силой воздействия на зрителей, чьи сердца также устремлены к ясной свободной жизни. В этом заключена причина невиданного успеха пьесы в России и западноевропейских странах. Драма полна революционных идей и выражает мысли и чувства современного человека».²⁰

С. Батушич подчеркнул, что если драматическое произведение не будет подлинным образцом драматического искусства, то никакое талантливое исполнение не сможет скрыть его слабых сторон.

Успеху «Мещан» в Загребе, как мы видели, способствовала историческая обстановка: нарастание революционного протеста против строя, существовавшего в Хорватии. Образ Нила явился воплощением положительных идеалов пьесы, которая утверждала стремление к свободе, к труду, к борьбе за достоинство человеческой личности.

Критика отмечала, что в репертуаре театра мало представлены произведения

славянских авторов. В частности, поэтому Хорватский Национальный театр обратился к постановке пьесы М. Горького «На дне».

Постановку пьесы в Хорватии ускорила шумный успех спектакля «Ночлежка» («На дне») в берлинском Малом театре, руководимом Максом Рейнхардтом.

Режиссер Иосип Бах, ученик С. Милетича, внесший в хорватское театральное искусство элементы натуралистического стиля,²¹ подробно изучил постановку в Берлине и использовал на загребской сцене режиссерскую трактовку М. Рейнхардта.

Гуманистическое звучание пьесы не было утрачено в постановке театра М. Рейнхардта, хотя она подчинялась определенной идейной концепции, не вполне соответствующей замыслу русского драматурга.²²

Малый театр в Берлине и немецкая критика восприняли пьесу «На дне» как проповедь христианского смирения, старались приспособить ее к мировоззрению идеалистически настроенной интеллигенции. Спектакль «Ночлежка» создал одну из традиций трактовки пьесы М. Горького «На дне» в европейском театре. И. Бах понимал всю сложность поставленной им задачи — воплотить драматургию М. Горького на хорватской сцене.

Критика еще во время работы театра над пьесой высказывала определенные сомнения в успехе начинания, так как до этого И. Бах ставил пьесы совершенно иного характера. Звонко Девич в газете «Narodne novine» (от 19 февраля 1903 года) поставил вопрос: «Сможем ли мы добиться такого успеха в постановке этой пьесы на нашей сцене, как в России и за границей?»²³ И хотя М. Марьянович на страницах журнала «Vienac» в 1902 году сообщил об удачных постановках пьес Горького на родине писателя,²⁴ И. Бах все же предпринял поездку в Берлин. На рубеже XIX—XX века Хорватский Национальный театр испытывал сильное влияние немецкого театрального искусства. Н. М. Ваганова отмечает, что «стремление „не отставать“ в репертуарных поисках от уровня мирового театра явно преобладало над попытками самостоятельного прочтения пьесы».²⁵

²¹ Ваганова Н. М. Режиссерское творчество Бранко Гавеллы. 1909—1925. Автореф. канд. дисс. М., 1978, с. 7.

²² См.: Иностранная критика о Горьком: Сб. статей. М., 1904, с. 146; Гвоздев А. А. Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетия. М., 1939, с. 235.

²³ Цит. по: Fogum, 1981, № 3, с. 558.

²⁴ См.: Ровнякова Л. И. Указ. соч., с. 176.

²⁵ Ваганова Н. М. Формирование реализма в сценическом искусстве Югославии, с. 25.

¹⁹ Цит. по: Fogum, 1981, № 3, с. 556.

²⁰ Там же.

По мнению Ж. Юричича, хорватская постановка полностью повторяла вариант немецкого спектакля — от сценографии, освещения, костюмов вплоть до самых незначительных деталей.²⁶ «Ни одно начинание Й. Баха не имело такого отклика, — пишет С. Багушич, — как постановка „На дне“, билеты были проданы на первые четыре спектакля заблаговременно, что было весьма нехарактерно для Загреба того времени».²⁷

Перевод пьесы «На дне» был выполнен Эмилием Димитриевичем с русского оригинала, хотя тогда еще имели место случаи переводов пьес не с языка подлинника. Хорватская публика встретила спектакль восторженно. Журнал «Обзор» указывал, что триумф пьесы был следствием высокого режиссерского мастерства Й. Баха и чрезвычайно талантливой игры ведущих актеров загребского театра.²⁸ Постановка пьесы «На дне» стала одним из значительных явлений в истории хорватского театра начала XX века.

В этом спектакле, как и в рейнхардтовском, на первом плане был образ Луки, которого играл М. Димитриевич.

В европейском театральном искусстве тех лет после спектаклей М. Рейнхардта Лука трактовался как тип милосердного, доброго, всепонимающего и всепрощающего старца. Определенные «толстовские» черты образа были также уже отработаны. Поэтому и в Хорватии Лука и в читательских, и в литературных, и в театральных кругах был понят как носитель философских взглядов Толстого.²⁹

Хорватская критика упорно не замечала монолога Сатина, обличающего философию Луки. Судя по высказываниям критиков, можно прийти к выводу, что в идейном и художественном плане театральная система еще не была подготовлена к эстетике Горького, поэтому не случайно и в загребском спектакле Й. Баха в центре внимания был опять Лука, а не Сатин, несмотря на то что Сатина играл такой выдающийся актер, как Игнят Борштник, которого характеризовала способность к перевоплощению, чей талант проявился и достиг наивысшего выражения в пьесах русского репертуара (Й. Борштник играл Никиту во «Власти тьмы», Федора Павловича в «Братьях Карамазовых», Астрова в «Дяде Ване»)³⁰.

²⁶ Цит. по: Forum, 1981, № 3, с. 559.

²⁷ Там же.

²⁸ Там же, с. 561.

²⁹ У хорватов знакомство с драматургией Л. Толстого началось под влиянием берлинского Свободного театра. Как драматург Л. Толстой впервые стал известен в Хорватии в 1898 году своей драмой «Власть тьмы».

³⁰ Enciklopedija Hrvatskog Narodnog kazališta. 1894—1969. Zagreb, 1969, s. 207.

В исполнении И. Борштника Сатин не был бунтарем, который бросает вызов успокоительной лжи Луки. Он произносил последний монолог несколько приглушенно, как бы для себя, и поэтому сглаживался глубокий философский смысл его слов о человеке. В сцене перед самоубийством Актера слова Сатина о человеке звучали неуверительно и в большей степени напоминали пустословие, нежели убеждения бывшего узника, указывал рецензент газеты «Hrvatsko-pravo».³¹

Й. Бах, как мы уже сказали, заимствовал идейную концепцию М. Рейнхардта, но наблюдалось и различие в их спектаклях, которое шло по линии трактовки некоторых образов. В Загребе пьесу играли славянские актеры, воспитанные на русском репертуаре, внесшие в свое исполнение мягкость и проникновенность, и поэтому в целом трактовка Хорватского Национального театра была более углубленной и пьеса прозвучала как проповедь активного гуманизма.

Гуманистическая направленность спектакля Й. Баха получила широкий отклик в хорватской критике тех лет. При создании образа Луки М. Димитриевичем Й. Бах отказался от пафосного исполнения, характерного для того времени как на Западе, так и в Хорватии. Образы Луки, Сатина, Актера, Насти в исполнении хорватских актеров были больше приближены к жизни. Но все же нового прочтения горьковской драмы еще не состоялось.

Пьеса «На дне» обошла в 1903—1904 годах все сцены центральных городов Сербии и Хорватии. Йован Хранилович даже утверждал, что интерес зрителей в те годы был обращен не к немецкому или французскому искусству, а к самому, что ни на есть близкому и понятно, — славянской культуре.³²

«Мещане» и «На дне» сыграли большую роль в развитии реалистического направления в литературе, драматургии и театре народов Югославии. Идеи революционного переустройства общества нашли отражение в творчестве югославских писателей начала XX века. Наиболее значительные произведения Б. Нушича, Й. Косора, И. Цанкара, М. Крлежи были пронизаны духом социального протеста. Расширились связи с русской литературой, ее социально-обличительная линия воздействовала на драматургию и театр в Югославии. «Наша молодая литература, — пишет Йосип Бадалич, — едва успев освободиться от нежелательных чужеземных влияний, стремилась найти надежных наставников в родственной славянской общественной и литературной среде... При этом югославские писатели оставались

³¹ Цит. по: Forum, 1981, № 3, с. 562.

³² Там же.

для югославской литературы тем же, чем были русские писатели для русской литературы: подлинными выразителями духа своей страны и своего народа... Именно в этом плане и нужно понимать русское литературное влияние на югославскую литературу.³³

По примеру М. Горького Бранислав Нушич и Йосип Косор изображают в своем творчестве жертв капиталистического общества, ранее не привлекавших их внимания. Драматургия Горького способствовала постановке и решению писателями Сербии, Хорватии, Словении важных жизненных и художественных проблем. Воздействие Горького на югославскую литературу было глубоко положительным, оно помогло ей расширить ее общественное значение и углубить реализм, оно было качественно новым и прежде всего направляло внимание писателей на основные социальные конфликты.³⁴

Влияние драматургии Горького на писателей Хорватии проявилось по-разному. Одни подражали писательской манере Горького, повторяя лишь формы сюжетосложения и типажки, как, например, Д. Ненадович в пьесах «Веселый дом», «На переломе», «Перед новой жизнью». Другие — воспринимали гуманистическую направленность творчества русского автора, его обвинения социального строя.

Творчество М. Горького оказало особенно большое воздействие на рассказы, повести, драматургию Йосипа Косора. После того как в печати в 1915 году появилась книга Й. Косора «Обвинение», посвященная М. Горькому, писатели стали называть хорватским Горьким. Темой этой книги стал основной горьковский тезис: «Все в человеке, все для человека». Й. Косор смело выступил против бесправного положения людей, очутившихся «на дне» жизни, обличал антигуманистическую сущность буржуазного хорватского общества. Встречи с М. Горьким в Петрограде Й. Косор описал в своей «Краткой автобиографии». Беседы с русским писателем произвели на Косора неизгладимое впечатление. Он вспомнил доверительный сердечный разговор, затронутые темы о нации и человеке, о чудотворной силе духовной культуры, о вечном стремлении человека к прогрессу.³⁵

Воздействие Горького усилило социальную окраску произведений Й. Косора, способствовало внесению элементов фольклора, народной поэтичности. Герои

рассказов Й. Косора и некоторые персонажи его пьес напоминают нам босяков М. Горького.

Творчество Й. Косора по стилю, по методу изображения безусловно отличалось от горьковского. Драгутин Прохаска считал, что драматургия М. Горького была лишь своеобразным толчком к тому, чтобы Й. Косор обратился к изображению «падших и обездоленных людей, по никак не русских».³⁶ Произведения Й. Косора явились сочетанием реалистических и модернистских тенденций. Если М. Горький призывал к активной борьбе, то у Косора ощущалась определенная доля пессимизма, протест его героев скорее направлен против судьбы, нежели отражает революционные настроения пролетариата.

В начале XX века особенно много писалось о творчестве Й. Косора в связи с его драмой «Пламя страстей» (1911). В этой драме показано, как в патриархальной деревне развиваются капиталистические отношения. Й. Косор строит действие на столкновении двух характеров: крестьянина Гуши и его соседа Иларию. Для усиления контраста писатель противопоставляет Гуше Цыгана, олицетворяющего полную свободу от роковой власти земли. Как указывает Й. Бадалич, образ Цыгана он пишет под влиянием Горького.³⁷

Герои пьесы, хорватские крестьяне со свойственными им страстями и порывами, глубокой привязанностью к земле, подлинно жизненны. В пьесе наблюдается не только влияние толстовской идеи непротivления злу насилием, но и отзвук горьковского толкования этой проблематики.

В рассматриваемый период хорватские драматурги находились под непосредственным воздействием пьесы Л. Толстого «Власть тьмы». Мы имеем в виду создателей крестьянской драмы — Ф. Галовича, С. Туцияча, Й. Косора, утвердивших социальную тематику на сцене хорватского театра начала XX века.³⁸

Однако если у Толстого столкновение добра и зла разрешается полным раскаянием Никиты, то у Косора его герою Иларию не удается победить зло добром. Й. Косор как бы вступает в полемику с Толстым, и поэтому Илария восстает против зла и убивает своего врага Гушу. В этой драме натуралистические приемы в построении человеческих характеров сочетались с романтическими и экспрессионистическими.

Известный хорватский режиссер Бранко Гавелла указывал, что праведный Илария торжествует над хищником Гушей уже в I действии пьесы, а зада-

³³ Бадалич Й. Русские писатели в Югославии, с. 23.

³⁴ См.: Ковачевич Б. М. Горький у српской книжевности. — Наша книжевност, 1946, № 6—7, с. 385—398.

³⁵ См.: Kosor J. Kratka autobiografija. — В кн.: Kosor Josip, Kazarac Ivan. Prirgovijesti. Zagreb, 1964, s. 212—213.

³⁶ Slivarić A. [O J. Kosoru]. — Ibid., s. 10—11.

³⁷ См.: Каллош А. В. Указ. соч., с. 234.

³⁸ См. там же, с. 225—238.

ча драматурга заключается в том, чтобы отобразить конфликт в развитии, раскрыть психологическое состояние героев.³⁹ В пьесе «Пламя страстей» автор объясняет убийство своего героя хищнической, алчной сущностью капиталистических отношений в хорватской деревне. В образе Иларины Й. Косор воплотил свой идеал — человека, который воспринимает мир с позиции христианского человеколюбия. Современник Й. Косора Б. Ловрич видел основную идею пьесы в столкновении добра и зла на пути к очищению, освобождению; по его мнению, на первый план выступили в пьесе богореческие мотивы: «кто в душе не чист, тот не способен ни глубоко чувствовать, ни воспринимать окружающий мир».⁴⁰

Пьесы Горького побуждали драматургов Хорватии к художественному отображению острых социальных проблем, усилили их интерес к судьбам обездоленных людей и привлекали внимание к образу рабочего, который утверждал новую, горьковскую концепцию человека. Постановка пьес «Мещане» и «На дне» и их осмысление в критике тех лет дали драматургам почву для размышлений, содействовали развитию и утверждению социалистических идей в Югославии.

Несмотря на сложность и противоречивость восприятия творчества М. Горького, художественно-публицистическое начало его пьес нашло живейший отклик как в театральном искусстве, так и в литературном процессе Хорватии.

«В наших драмах, которые исполнялись в театрах 1910 года, — пишет М. Богданович, — ясно чувствовался дух Горького, несомненно пьеса „На дне“ имела отзвук в драматических произведениях тогдашних писателей. Горький был влиятельнейшим художником, который реалистически остро и активно ориентировал нашу драму».⁴¹

³⁹ *Gavella Branko. Požar strasti. — Savremenik, 1912, br 3, s. 193—194.*

⁴⁰ *Lovrić Božo. Značenje Kosorovih drama. — Savremenik, 1914, br 1, s. 32—34.*

⁴¹ Югославия—СССР, Белград, 1946, № 8, с. 2—7.

Вместе с тем в начале XX века в Хорватии еще не были готовы к восприятию драматургии М. Горького во всей ее глубине. Сами хорватские критики подчеркивали, что часто ее влияние носило в значительной степени косвенный и подражательный характер. Оно распространялось на приемы изображения персонажей, построение диалогов, но не привело к созданию образов, адекватных героям Горького.

Более благоприятные условия для восприятия произведений М. Горького возникли в 30-е годы, в период развития так называемого социального реализма, явившегося в югославских литературах начальным этапом становления социалистического реализма.

Особенно ярко это проявилось в творчестве крупнейшего писателя — прозаика и драматурга М. Крлежи. «Многие литераторы... рассматривая его известный драматургический цикл „Господа Глембаи“, отмечали, что идея цикла роднит „Глембаев“ с классическими традициями европейского реалистического романа. Нет почти ни одной работы об этом произведении Крлежи, где бы рядом с Глембаевыми не упоминались его западноевропейские и русские „родственники“: ... „Будденброки“, Артамоновы, Форсайты».⁴²

Таким образом, активное включение М. Горького в литературный процесс Югославии состоялось не в 60-е годы, как утверждает П. Митропан,⁴³ а ранее — в 30-е годы.

Из рассмотренного материала видно, что связь с горьковской традицией обнаруживается как в театральном искусстве, так и в драматургии и литературе Хорватии и влияние М. Горького было многосторонним и глубоким.

⁴² *Данилова А. В. Хорватская реалистическая драма 30-х годов XX века. Автореф. канд. дисс. М., 1973, с. 11. См.: Vidan Ivo. Ciclus o Glembajevima u svom evropskom kontekstu. — Rad Jugoslovenske akademije znanosti i umjetnosti. Zagreb, 1968, кн. 353, s. 324.*

⁴³ *Митропан П. М. Горький в Югославии. — Изв. АН СССР, 1968, т. 27, вып. 2, с. 133.*

Е. И. Колесникова

ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД СТРУКТУРОЙ И ТВОРЧЕСКОЙ ИСТОРИЕЙ РОМАНА В. ЗАКРУТКИНА «СОТВОРЕНИЕ МИРА»

Виталий Закруткин (1908—1984) как писатель, как личность — заметное явление в литературе. Лауреат Государственных премий СССР и Государственной премии РСФСР, автор военной хроники «Кавказские записки», романов «Плавучая станция», «Сотворение мира», таких ярких и поэтических произведений, как рассказ «Подсолнух» и повесть «Матерь человеческая», вдохновенный знаток поэзии Пушкина, Лермонтова, творчества Льва Толстого, этот человек был одним из лучших представителей советской интеллигенции. В нем нашли удивительное сочетание изысканная утонченность духа и подлинно народное начало. Талантливый писатель, человек большой культуры, патриот-интернационалист, он вел большую общественную работу, избирался депутатом Областного совета народных депутатов, был членом редколлегии ряда литературных журналов.

* * *

Довоенная жизнь талантливого ученого-литературоведа, заведующего кафедрой русской литературы в Ростовском педагогическом институте, казалось бы, складывалась вполне удачно. Позади осталась защита кандидатской диссертации по творчеству Пушкина (1936), готовилась докторская диссертация о Льве Толстом, которым он увлекался. Личное знакомство с А. Серафимовичем, М. Шолоховым, А. Прокофьевым, С. Сергеевым-Ценским и другими писателями, учеба у такого известного педагога, как профессор В. А. Десницкий, помогли ему быть в курсе литературных дел, позволяли поддерживать высокий филологический уровень своих исследований. Одной из необычных страниц разносторонней деятельности В. Закруткина является публикация песен калмыцкого народного эпоса «Джангар». Им была сделана часть перевода, а также подготовлена обширная вступительная статья и комментарии. Книга «Калмыцкий эпос „Джангар“» под редакцией В. Закруткина¹ вышла в свет накануне празднования 500-летия «Джангариады». Она сохранила в себе варианты песен, отличные от всех ранее опубликованных отрывков этого цикла. Известный советский полководец Ока Иванович Городовиков очень тепло отзывался о книге Закруткина.

Накануне 1941 года Закруткин был в расцвете научной зрелости, готовил к воплощению новые исследовательские

замыслы. Но война круто изменила его планы. Когда прозвучала весть о фашистском нашествии, Закруткин в сердцах прямо в военкомате разорвал броню для научных работников. Пройдя всю войну в качестве военного корреспондента, заслужив не одну боевую награду, он поначалу возвратился на прежнюю работу. Но, по словам Закруткина, война настолько потрясла его, что он не мог не написать о ней: «Обо всем увиденном я не мог молчать, обязан в меру своих сил поведать людям, чтобы воздать должное живым и мертвым героям...»² Фронтовые впечатления не давали покоя, постоянно притягивал к себе пухлый военный дневник, на материале которого вскоре была создана повесть-хроника «Кавказские записки» (1946). Повесть имела успех, но не исчерпывала всех творческих замыслов, вызревавших в долгие годы войны. В 1946 году в письме к Н. К. Пиксанову Виталий Александрович сообщал о том, что, видимо, больше не вернется к преподавательской деятельности: «В коротком письме трудно объяснить, чем это вызвано. Я люблю студенческую аудиторию, больше всего на свете люблю нашу воистину прекрасную русскую литературу, много у меня было широких планов, еще больше замыслов, но сейчас, после войны, я твердо решил писать большой роман... При встрече с Вами я расскажу о содержании романа (в нем будет много человеческой боли и много «проповедей»), а сейчас скажу только, что я готов все отдать, лишь бы провидение ниспослало мне силы свершить тяжкий труд, который так нужен людям и который, вероятно, никто не свершит, кроме меня».³ Впоследствии Виталий Александрович скажет: «Война меня сделала писателем».⁴ Фактически Закруткин принадлежит к послевоенному поколению писателей, и его творческая биография тесно связана с возникновением и воплощением замысла романа «Сотворение мира».

Ради воплощения задуманного Закруткин не побоялся круто повернуть свою жизнь: оставив преподавательскую и исследовательскую деятельность, кипучую городскую жизнь, он в 1947 году переехал в глухую тогда станицу Ко-

² Закруткин В. Матерь человеческая. М., 1983, с. 39.

³ Из архива Н. К. Пиксанова — Русская литература, 1978, № 2, с. 202.

⁴ См.: Театральная жизнь, 1983, № 23, с. 3.

четовскую, где не было даже электричества. Поначалу мало кто верил в серьезность этого поступка, ожидая скорого возвращения. Но для самого Закруткина это было глубоко продуманное решение, много раз взвешенное. Еще в детстве он познал тяготы и красоту крестьянского труда, научился любить природу, поэтому сельская жизнь не таила для него каких-то неожиданностей. Правда, расстаться с любимой работой тоже было нелегко, и первое время Виталий Александрович продолжал осуществлять научное руководство аспирантами. Но постепенно он все больше уходил в литературную жизнь.

* * *

Замысел романа, о котором говорилось в письме к Н. К. Пиксанову, писатель тесно связывал с историей своего поколения, ставшего свидетелем великих событий эпохи. В этом проявилась связь замысла с резко обозначившимся в послевоенные годы общественным вниманием к пути, пройденному народом.

Писатели — свидетели прошлых событий и современники новой исторической эпохи пытались подвести итоги, показать, как в первые годы советской власти закладывались основы наших будущих побед и главной из них — победы в Великой Отечественной войне.

Отстояв завоевания революции и социализма в битве с фашизмом и в кратчайшие сроки восстановив народное хозяйство, советский народ шагнул вперед не только в экономическом, социально-политическом, но и в духовном отношении, ощутив свое нравственное превосходство перед теми силами, с которыми пришлось бороться. Произошли значительные сдвиги в общемировом масштабе — именно ко второй половине 50-х годов сложилась мировая система социализма, прокатилась освободительная волна в странах «третьего» мира. Начала победное шествие научно-техническая революция, были сделаны первые шаги в освоении космоса, в производство прочно вошли механизация и автоматизация, смело вторглась в жизнь кибернетика. На фоне демократизации общественной мысли в этот период советская наука пошла вперед гигантскими шагами. Страна вступала в новую эпоху, социализм, развиваясь на собственной основе, входил в новую фазу.

Ощущение завершенности определенного этапа в общественном развитии страны способствовало возникновению потребности оглянуться назад и подвести итоги. Литература чутко уловила запрос общественного сознания. Ко второй половине 50-х годов оформляется так называемый роман из истории советского общества — явление, до конца не исследованное, по-разному проявившееся в творчестве различных писателей, как правило, прошедших войну и

стремившихся художественно осмыслить недавнюю историю, создать широкую картину народной жизни после революции, в канун и в период после.

Писатели пытались взглянуть в прошлое с высоты сегодняшнего дня, связать воедино минувшее и настоящее. Появляется ряд широкомаштабных произведений, охватывающих длительные периоды времени на протяжении жизни целых поколений: романы Г. Маркова «Строговы» (1949), «Соль земли» (1960), «Отец и сын» (1964), С. Сартакова «Хребты Саянские» (1948—1956), М. Обухова «Корни уходят в землю», «Ястребовы», «Разные судьбы», «Жизнь не остановится» (1955—1962). В. Саянова «Страна родная» (1956), А. Иванова «Повитель» (1958), «Тени исчезают в полдень» (1963), «Вечный зов» (1970), П. Проскурина «Горькие травы» (1964), «Исход» (1966), «Судьба» (1973), «Имя твое» (1977) и др.

В литературоведении и критике эта жанровая разновидность была сразу же замечена, позднее были сделаны попытки охарактеризовать ее особенности. Так, например, один из крупных исследователей истории советской литературы в ряде работ определяет это явление как своеобразную романную форму, призванную дать «не отдельные этапы или эпизоды жизни нашей страны в 20—30-е годы, а концептуальную ее историю, раскрытую через историю семьи или группы взаимосвязанных персонажей. Такой роман характеризуется широким пространственным охватом и временной протяженностью, он сосредоточивается на социальной и индивидуальной психологии, на больших проблемах политико-экономического свойства, на ведущих закономерностях истории, в нем дается осмысление целой эпохи в движении, в динамике. Такой роман призван подвести итоги работы поколений, обнажить процессы становления нового человека и новых общественных отношений, обрисовать образ жизни советского общества».⁵

Виталий Закруткин был одним из первых, кто прокладывал пути новому жанровому ответвлению. Его роман «Сотворение мира» сочетал в себе некоторые советские и мировые литературные традиции, он близок к роману историческому, так же как и к «семейному» роману. Кроме того, замысел будущего произведения определялся желанием поведать молодежи о суровой и героической юности поколения Закруткина, т. е. имел черты так называемого «романа воспитания». Как признавался писатель, рассказанным он стремился «предостеречь своего сына от всего, что могло ему грозить в будущем».⁶

⁵ Ковалев В. Лик писателя. — Дон, 1978, № 3, с. 158.

⁶ Закруткин В. Матерь человеческая. с. 39.

Такая традиция имеет прочные корни в советской литературе. В свое время Н. Островский создал замечательный роман для молодежи «Как закалялась сталь», органично сочетающий в себе романтику первых лет советской власти с реалистически достоверным отражением всех тягот этого времени. Неопценима воспитательная роль этого произведения, хотя его строки лишены всякой назидательности. М. Горький также высоко оценивал педагогическое воздействие литературы, обращаясь к конкретной исторической тематике. «Для меня неоспоримо, — писал он к А. Д. Камеугулову в 1930 году, — что воспитание, обучение на фактах всегда прочнее и успешнее обучения на выводах из фактов... Литература — скопище фактов, формированных словом в образы, характеры, картины».⁷

* * *

Главный сюжетный ствол первой книги «Сотворения мира»⁸ — это семья Ставровых, от него впоследствии образуются несколько самостоятельных сюжетных линий. Но до тех пор пока дети Ставровых не разъехались из родительского дома, сюжетное действие развивается единым потоком. Даже, казалось бы, самостоятельные линии Александра Ставрова, дипломатического курьера, и Максима Селищева, казака-белоэмигранта, фактически мотивированы родственными связями. Пожалуй, это одна из наиболее характерных особенностей романа из истории советского общества — показывать общество в разрезе, выбирая для этого минимальную его группу — семью. Этот прием позволяет авторам показать самые различные сферы жизни и социальные слои без особых усилий для художественного обоснования причинных связей между ними. Практика мировой литературы знала немало «семейных романов», каждый из которых при показе внутрисемейных отношений преследовал определенную цель. Советский роман из истории общества был призван проследить становление новой социалистической личности с учетом всей совокупности как общественно-социальных, так и духовно-нравственных факторов. Форма семейного романа давала для этого богатые возможности.

Семья Ставровых показана в широком окружении. Ярко выписаны характеры огнищанских крестьян, показана жизнь уездного города. Небольшое место занимает образ пустопольского председателя шполкома Долотова Григория Кирьяковича, но смысловая нагрузка его

очень велика. Бывший матрос, коммунист, он в 1918 году был направлен от завода «Русский дизель» в личную охрану В. И. Ленина. Затем воевал с белогвардейцами, а после окончания гражданской войны был направлен председателем волисполкома в село Пустополье. Это опытный, сознательный, глубоко понимающий политическую обстановку руководитель. К концу первой книги от общей семейной линии отделяется образ Андрея Ставрова. С этих пор — это самостоятельная сюжетная ветвь, выведенная на первый план.

В романе подробно изображаются силы, мешающие построению нового мира. Это и борьба партийной оппозиции во главе с Троцким, и открытые враги советской страны из разветвленной организации Савинкова (одним из членов которой является Степан Острцов, живущий неподалеку от Огнищанки).

Роман «Сотворение мира» вырастает на солидной документальной основе, обогащенной и выверенной собственными наблюдениями и впечатлениями художника. Верность исторической правде у Закругкина проявляется не только в освещении конкретных фактов, но и в общей концепции развития общества. При сборе материала писатель стремился выделить на фоне общезвестных событий некоторые менее знакомые страницы истории советского государства. Так, например, довольно подробно рассказывается о голоде 1921 года.

Далее будут приведены архивные данные, материалы рукописей, с которыми автор статьи имел возможность познакомиться во время встречи с В. А. Закругкиным в станции Кочетовской в октябре 1983 года. Фрагменты из архива и бесед с писателем вошли в эту статью.

В подготовительных материалах к роману (1949) указана исходная дата изображаемых событий — 1921 год, декабрь. Несмотря на то что замысел неоднократно претерпевал изменения, писатель в течение всей работы над произведением ни разу не отступил от этой даты. Видимо, для него было принципиально важно начать роман именно с этого времени. По воспоминаниям В. А. Ковалева, аспирантского товарища В. Закругкина, Виталий Александрович однажды в дружеской компании с чувством декламировал стихотворение Маяковского о голоде. В сознании писателя голодные 20-е годы оставили очень глубокий след. Именно голод побудил Закругкиных всей семьей изведать пекельный и в то же время прекрасный крестьянский труд. Будущий писатель, как и остальные дети, принимал посильное участие в ведении домашнего хозяйства. Одной из причин обращения к голодному 1921 году, вероятно, было то, что именно с этого времени Виталий Закругкин почувствовал свою причастность к общему семейному труду, от-

⁷ Архив А. М. Горького. М., 1965, т. 10, кн. 2, с. 261.

⁸ *Закругкин В.* Сотворение мира, кн. 1. — Октябрь, 1955, № 9—12, 1956, № 3—5.

ветственность за благополучие своих близких. Обращение с первой же страницы произведения к мрачному времени отвечало общей установке писателя. Удручающее, безрадостное начало, связанное с уходом из жизни многих людей, и светлый конец, обещающий нескончаемое движение жизни, — эти рубежи романа, по признанию автора, виделись ему с самого начала.

Архив писателя свидетельствует о том, что Закруткин даже в изображении губительных последствий голода, хорошо ему знакомых по детским впечатлениям, далеко не ограничивался непосредственными воспоминаниями. Ему пришлось изучить много документальных материалов. В рукописи 1949 года приводится список литературы, посвященной борьбе с голодом: «1. На борьбу с голодом. Сборник статей. 2. На фронтах голода 1921—1922 гг. 3. Бич народа. Литературно-научный сборник. Казань, 1922. 4. Книга о голоде. Экономический, бытовой и литературно-художественный сборник. Самара, 1922. 5. Вестник статистики, кн. 14, № 4—6, статья Бухмана. 6. Красный интернационал профсоюзов, 1921, № 2». Указываются также материалы периодической печати: „Известия“, 1921, 3 июля, 5 июля, 12 июля, 24 октября, 6 ноября, „Правда“, 1923 — январь, 6 февраля, „Огонек“, 1923, апрель».

В. Закруткин исследовал все перечисленные выше материалы и в той или иной степени использовал их в трилогии, о чем свидетельствуют некоторые почти дословные текстологические совпадения романа и названных источников.⁹

Другая страница истории, приоткрытая писателем, касается судеб простых людей, попавших в эмиграцию. Рассказывая о многотрудной судьбе своих персонажей, Закруткин выступает не только как исторический летописец, под его пером тема потерянной родины приобретает острое нравственное звучание.

Художественное воплощение этот замысел получил в проходящей через все произведение линии Максима Селищева. Образ Максима Селищева возник на пересечении многих литературных традиций — тема эмиграции не нова в нашей литературе, — но прежде всего здесь ощущается шолоховское начало, так как Закруткин практически развивает, экспериментально исследует один из путей шолоховского героя, оставшийся намеченным в «Тихом Доне» лишь пунктирно. Подход Закруткина определялся также общими тенденциями послевоенного общественного сознания, когда «нравственная идея получила... бо-

лее обобщенный эпохальный смысл (человек и его родина). Явственно отложился в ее философско-исторической концепции опыт советского народа, приобретенный в гигантской „битве народов“ с фашистскими агрессорами и в острой борьбе с идеологией империализма и реакции в годы холодной войны».¹⁰

Образ Максима Селищева — один из самых сложных в романе. Оторванный от родины в самом начале великих событий (его вывезли за рубеж раненым, вместе с белогвардейским госпиталем), он плохо разбирается в них. Ведущим для него становится нравственный ориентир, он проходит долгий круг мытарств и лишений, но даже в самых тяжелых ситуациях он отказывается идти против совести, ни разу не позволяет себе совершить подлость. Далекая и желанная земля постоянно живет в его думах, вся жизнь Максима превращается в поиск дороги домой. Близко к леоновскому у Закруткина звучит мотив неразрывности героя со своей землей. Даже когда обстоятельства начинали складываться для Максима более или менее благоприятно, как например было в Болгарии, где его приютила очень добрая женщина и он получил возможность безбедно жить в ее уютном доме, он не мог долго оставаться на одном месте, словно его «толкала вперед какая-то непреодолимая сила».

Максим ищет способ искупления вины перед родной землей. После многих ошибок, раздумий он становится на путь активной общественной борьбы — воюет на стороне республиканской Испании и лишь после этого обретает не только юридическое, но и моральное право на возвращение в родную страну.

Широко показана зарубежная Европа — по ней пролегли пути эмигрантов. Кроме того, предпринята попытка показа действий советской дипломатии (что впоследствии будет развернуто в романах Саввы Дангулова и других авторов). Зарубежная тема входит в роман органично. Она неизбежна при показе мирового значения победы социалистической революции и ее влияния на судьбы различных стран.

Таким образом, в первой книге писатель подробно рассмотрел деревню начала 20-х годов на широком политическом фоне, а также проанализировал изменения в умонастроениях мировой общности, происшедшие после Великого Октября.

Во второй книге¹¹ по-прежнему в центре писательского внимания остается семья Ставровых. Добавляются две новые ветви — семья Солодовых, на дочери ко-

⁹ Ср., например: Книга о голоде. Самара, 1922, с. 10—12 и Закруткин В. А. Сотворение мира. М., 1980, кн. 1, с. 33—34.

¹⁰ Ковалев В. Навстречу современности. М., 1982, с. 105.

¹¹ Закруткин В. Сотворение мира, кн. 2. — Октябрь, 1967, № 6—7.

торых женится Андрей Ставров, и брат с сестрой Вармины, живущие во Франции. В конце книги выходят из «тени» образы Романа и Федора Ставровых, каждый из них организует самостоятельный сюжетный узел. Большинство сюжетных параллелей тесно связаны между собой, переходят одна в другую. Некоторые ответвления (например, линия Максима Селищева) лишь в нескольких точках пересекают основной сюжетный ствол, до этого и после существуя как бы самостоятельно. Являясь непосредственным продолжением первой книги, вторая значительно обогащает и усложняет сюжет произведения за счет введения новых образов, расширения места действия.

Третья книга романа состоит из двух частей: первая охватывает период с 1936 по 1941 год, а вторая, изображающая войну, — с 1941 по 1945 год. Центральным персонажем, сфокусировавшим в себе многолетние писательские поиски положительного героя, становится Андрей Ставров, представитель молодого поколения. Андрей — человек с тонкой душевной организацией и в то же время с сильной волей, целеустремленный и очень трудолюбивый. Способность мечтать и добиваться своей мечты — одна из определяющих черт его характера. Еще в школе среди остальных предметов он выделил природоведение, подолгу занимался со старым учителем-естественником. После окончания школы он поступает учиться в сельскохозяйственный техникум, где получает профессию агронома-садовода. Расцвет творческих возможностей этого человека приходится на то время, когда он в 1936 году приезжает в донскую станицу Дятловскую и занимается там разведением садов. Его отличают страстная увлеченность, непоколебимая уверенность в необходимости своего труда и стремление увлечь своим делом других. Этими своими качествами Андрей напоминает леоновского Вихрова. Даже его рассказ перед высадкой саженцев в чем-то схож с вдохновенной лекцией Вихрова. Для Андрея сад — это не только работа, но и отношение к миру. Для него важна природа, которая испытала на себе воздействие человека, он стремится «устраивать землю так же заботливо, как он привык устраивать свое жилище, свой дом».¹²

В первой части последней книги трилогии наиболее полно прозвучала казачья тема, в раскрытии которой автор мог использовать свои непосредственные впечатления от жизни в станице Кочетовской. Писатель показывает своеобразный быт казачьей станицы, рисует яркие образы ее обитателей, дает поэтические картины донской природы. С

любовью описаны массовые трудовые сцены. Станица Дятловская встает панорамно перед читателями в ее рабочих буднях. Не перенасыщая язык персонажей диалектизмами, Закруткин, однако, широко использовал здесь южнорусский просторечный лексикон, в том числе специфично казачьи слова и выражения («чиряки» — мягкие туфли, «зараз» — сейчас, «нехай» — пусть, «за-место» — вместо, «курень» — дом и т. д.). Здесь ошутимо сказано о опыте работы над «Плавающей станицей».

Вторая часть третьей книги посвящена периоду Великой Отечественной войны. Здесь дается как изображение военных действий, так и жизни в тылу. Характеры героев кристаллизуются, обнажаются. Несмотря на то что продолжают развиваться все основные сюжетные линии, эта часть произведения носит целостный характер и может рассматриваться как самостоятельное произведение.

Внимание автора приковано к судьбам трех братьев Ставровых, воюющих на разных участках фронта, к жизни села Огнишанки, станицы Дятловской, к труду советских людей на Урале.

Заканчивается роман 1945 годом, победой советского народа над фашизмом. Заключительные строки романа рассказывают о том, как после всех испытаний люди вышли на посадку нового сада, символизирующего мечту о будущей счастливой жизни.

* * *

Особенности творческой работы Закруткина наглядно проступают в подготовительных материалах.

Архив «Сотворения мира» представляет собой несколько папок, тетрадок, множество отдельных листов, в которых собран материал по отдельным проблемам или предполагаемым сюжетным линиям. Самые ранние материалы относятся к 1949 году. Кроме перечня книг, газет и журналов, посвященных борьбе с голодом, в папке находится тетрадь с планом к первой книге романа. Обозначено место действия, перечисляются действующие лица. Показывая эту папку, В. А. Закруткин шел нужным пояснить, что первоначально роман назывался «Древо жизни», а фамилия главных персонажей в этом варианте была — Перевязовы, потом он дал им фамилию Корневы. Но, по словам автора, «эти фамилии были слишком „прозрачными“ и имели прямую символическую переключку с заглавием книг».¹³ А потому писатель решил дать другое название роману — «Сотворение мира». Кроме того, первое название могло показаться писателю статичным, заключающим констатацию какого-то определен-

¹² Горький М. Полн. собр. соч.: В 30-ти т. М., 1953, т. 26, с. 197.

¹³ Из беседы автора статьи с В. А. Закруткиным 3 октября 1983 года.

ного порядка вещей, раз и навсегда даного, развивающегося по извечным законам. Закруткину как человеку всегда была свойственна активная жизненная позиция, стремление к действию. Особенно наглядно видна разница смысловых оттенков словосочетаний «древо жизни» и «сотворение мира» в словах священника Никанора (этот монолог присутствует в рукописи романа 1952 года, в печатном варианте его нет): «Мы с тобой слепцы, Анисим. И не только мы. Мир, как видно, еще не сотворен. В муках и крови сотворится оп во чреве старого, а мы не видим этого. Может, Анисим, покажут нам, как Иоанну, великий мир будущего... Читал „Откровение“? „Спасенные народы будут ходить во свете его... Ворота не будут запираются... И не войдет в него ничто нечистое и никто преданный мерзости и лжи...“ Поиля, Анисим? И покажут нам реку жизни, светлую, как кристалл, и зеленое древо жизни, и листья древа для исцеления народов». «Древо жизни» в этом отрывке несет в себе значение некоего достигнутого блага, а «сотворение мира» — это сам процесс достижения, путь к нему. Поэтому второе название — «Сотворение мира» — позволяло сосредоточить в себе основные идеи произведения: перестройка социальных и экономических основ нашего общества была неразрывно связана с «сотворением» нового человека.¹⁴ Все это неизбежно влияло на зарубежный мир — он не мог остаться непотроженным. Не случайно зарубежная тема занимает так много места в романе. В Закруткин показывает, как вся планета разделилась на два непримиримых лагеря, один из которых восхитился нашими завоеваниями, а другой, захлебываясь в дикой ненависти, захотел разрушить все сотворенное в новой России. Так писатель приходит к теме борьбы за мир. В последней части трилогии будет широко развернута антивоенная тема.

Вернемся к рассмотрению архива. На первой странице «Материалов к роману „Древо жизни“ (1949)» аккуратно вычерчен цветными карандашами план усадьбы Перевязовых. В беседе писатель рассказывал, что он «рисовал» этот дом по памяти с того жилища, в котором жила семья Закруткиных с 1921 по 1930 год в деревне Екатериновка Аманьевского уезда Херсонской губернии. И даже показал фотографию этого дома. Писатель рассказал также, что до революции дом принадлежал небогатому немецкому помещику по фа-

мили Фаатс, бравшему затем в Германию (этот немец станет прототипом помещика Рауха, изображенного в романе). Рядом с планом усадьбы дается ее словесное описание: «Полуразоренное имение высланного помещика... где должна быть школа. Приземистый, окруженный старыми акациями дом с деревянной террасой (6 комнат), одна стена которого подперта бревном. Семью описывать попутно с описанием поместья. Воловник — огромный сарай, в котором много почти одичавших голубей (голубятня им уже мала), амбар для зерна (на чердаке сучи), сарай для машин. Кухня пустая, коровник, свинухник с отодранными досками. Глубокий ледник с раскрытой камышовой крышей. Старый парк (берест, клен, ель, береза), сад и виноградник. Все это крайне запущено, забор отодран на всем протяжении, остались только вкопанные в землю столбы. Всюду запустенье. Тишина. Снега».

Дальше следует описание семьи: «Семья Перевязовых, которая голодала в с. Исаево,¹⁵ где учительствовал глава.

- 1). Перевязов Алексей Матвеевич — 38 лет.
- 2). Перевязова Марина Михайловна — 33 лет.
- 3). Андрей — 13 лет.
- 4). Родион — 11 лет.
- 5). Катерия — 9 лет.
- 6). Юрий — 7 лет.
- 7). Алла — 9 лет — сирота, племянница Марины Михайловны.
- 8). Перевязов Матвей Егорович — 79 лет — старый учитель.
- 9). Кошарский Михаил Николаевич — 78 лет — композитор, виолончелист, скрипач.
- 10). Домна Хрисанфовна — его вторая жена.
- 11). Ольховский Алексей Иванович — 26 лет. (Учитель, приживал, влюбленный в Марину Михайловну).

Состав семьи Перевязовых совпадает количественно с семьей Закруткиных, глава которой тоже был учителем, однако возрастное соотношение. Это говорит о том, что отправной точкой повествования для писателя послужили его личные воспоминания и он не раз обращался к собственной памяти, когда ему нужно было воспроизвести бытовую обстановку, развить отдельные сюжетные линии.

В «Сотворении мира» некоторые обстоятельства жизни главного героя, Андрея Ставрова, совпадают с фактами биографии Виталия Закруткина и событиями, происходившими в семье в годы его детства. Даже маленький эпизод, рассказывающий о том, как в Огнищанке остановился на привал небольшой кавалерийский отряд, оставивший кре-

¹⁴ За то, что «сотворение мира» можно читать и как «сотворение человека», говорит тот факт, что на Дону, где жил Закруткин, до сих пор слово «мир» употребляется в значении «люди», «народ».

¹⁵ Впоследствии деревня будет называться не Исаево, а Огнищанка.

ствиям выбракованных лошадей, взят из воспоминаний. Однако писатель не склонен считать свой роман автобиографическим. «Конечно, какие-то стороны биографии семьи Закруткиных я взял, но это не фотография, какие-то черты запечатлел, но многое дофантазировал. Поэтому ни в коем случае не автобиография».¹⁶

В следующей папке, озаглавленной «Материалы, черновики, рукописи к роману „Сотворение мира“ (1950—1951)», в первую очередь находим уточнение места действия. Деревня здесь называется уже Огнищанкой. На развороте листа писателем вычерчен план-карта Огнищанки и ее окрестностей. На этом плане обозначены все дома жителей деревни, возле каждого стоит фамилия его хозяина. Закруткин говорил, что это ему нужно для того, «чтобы можно было точнее описывать жизнь деревни, знать, с кем данный герой живет по соседству, а к кому несподручно забежать, если что-нибудь понадобится».¹⁷ По признанию писателя, этот план в деталях воспроизводит рельеф и постройки украинской деревни Екатериновки 20-х годов, где жили Закруткины. Даже расположение дорог, соседних деревень, водоемов, лесов было в действительности точно таким, как на плане у писателя.

В конечном итоге этот план лег в основу описания деревни Огнищанки в «Сотворении мира»: «Деревня была видна из конца в конец: двадцать дымок под вечерующим небом, двадцать убогих избенок с оголенными стропилами, кривая улица, одинокий колодезный журавель. Справа, за деревней блестел ледяной пруд. На обрывистом берегу пруда виднелось белое, поросшее дубняком кладбище; а еще дальше, на горизонте, почти сливаясь с небом, лиловел лес. Только над одним домом не вился дымок. Этот дом стоял отдельно, на холме, приземистый, большой, с наглухо забытыми окнами. Прямо к дому примыкал старый парк, его дальние деревья исчезали за голубоватым гребнем холма».¹⁸

На обороте плана перечислены все жители Огнищанки, соседних хуторов, а также названы некоторые должностные лица из уездного и волостного центров. Рядом с фамилией, именем приводится возраст героев на декабрь 1921 года, а также некоторые черты характера и родственные связи персонажей.

Приводим этот список:

«Корневы: Дмитрий Данилович — 38 лет, Настасья Мартыновна — 33 лет, Андрей — 13 лет, Роман — 12 лет, Каля — 10 лет, Федя — 9 лет.

Колосков Иван Силыч — 60 лет, жена Меланья умерла в 1904.

Сусаков Исая Фомич — 60 лет, жена бабка Ольга — 59 лет, внук Яшка — 10 лет (сын погиб в гражданской войне в Красной Армии).

Шабров Евтихий Иванович — 50 лет, жена — „ведьма“, дети: Лизавета — 17 лет, Василиса — 13 лет, Антошка — 12 лет, сын Петро ушел с Даркой Плахотиной.

Лубяной Кондрат Власович — 40 лет, жена Домна Васильевна, дочь Ганя — 17 лет, сын Трифон — 15 лет (певец).

Липец Лукья Филипповна — одинокая вдова — 50 лет. Мужа Петра убили кулаки, дети погибли. Один сын служит на польской границе.

Шелюгин Тимофей Леонтьевич — 33 лет, жена Поля — 30 лет, отец — дед Левон — 70 лет.

Тердужный Антон Агапович — 50 лет, жена Мануиловна — 48 лет, дочь Пашка — 18 лет.

Терпужный Павло Агапович — 48 лет, жена Арина — 40 лет, сын Тихон — 19 лет, дочь Тая — 13 лет.

Комлев Николай Степанович — 29 лет, жена Лукерья (Лушка) — 23 лет.

Полещук Кузьма Титович — 50 лет, был на каторге, жена Фекла — 50 лет, дочь Соня — 13 лет.

Плахотин Сидор Евстигнеевич — 50 лет, вдовый. Дети: Дарка — 23 лет, Демид — 24 лет, Куприян — 14 лет.

Длугач Илья Михайлович — 30 лет, председатель сельского совета, большая жена Люба (чахотка), женская болезнь, 26 лет.

Букреев Фотий Проклович — 40 лет, лесник, жена Ненила — 36 лет, дочь Уля — 12 лет.

Пешнев Назар Емельянович — 30 лет, бывший махновец, живущий с матерью Макриной — 60 лет.

Тютин Капитон — 40 лет, жена Антошка (Тоська) — 30 лет, квартирант — Гавриюшка Базлов — 30 лет».

Все эти лица введены в художественную ткань произведения. Писатель говорил, что многие фамилии жителей Екатериновки взяты без изменения.

Далее в рукописи дается таблица:

«Хутора:

Гостин Кут	Вадья Паль	Бесхлебный	Мертвый Лог
Острцов (Дратвин Ерофей Кузьмич)».			

По всей видимости, писатель хотел дать здесь списки жителей окрестных хуторов, но таблица осталась почти незаполненной. А вот фамилии уездных и волостных должностных лиц перечислены подробно:

«Председатель волысполкома: Долотов Григорий Кирьякович. Его жена — Сте-

¹⁶ Из беседы автора статьи с В. Закруткиным в станице Кочетовской 3 октября 1983 года.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Закруткин В. А. Сотворение мира. М., 1980, кн. 1, с. 13.

панида Тихоновна. Приемный сын — Родя — 9 лет.

Секретарь волостной партиячейки: Флегонтов Маркел Трофимович — 50 лет. Начальник милиции: Колодяжный. Прокурор: Шарохин. Судья — старик Лобоза. Заведующий зем. отделом — Паклин (бывший телеграфист). Женорг: Ольга Матлакова. Секретарь комсомольской ячейки: Николай Ашурков).

По свидетельству Закруткина, он хотел в своем романе дать широкую международный фон. Это подтверждается найденными в черновиках некоторыми материалами по Китаю, Америке.¹⁹

Чтобы быть верным действительности даже в мелочах, Закруткину пришлось навести множество самых разнообразных справок. В архиве сохранилось несколько выписок из специальной литературы. Например, листок с характеристиками тракторов различных марок (в 20-е годы), или листок с перечнем предметов, преподаваемых в сельскохозяйственном техникуме. Имеется также выписка с немецкими именами и фамилиями, где подчеркнута фамилия Раух, данная впоследствии семье огнищанского помещика. В архиве находится также список «ядовитых и вредных для скота трав».

В романе предварительная писательская работа отразилась в одной единственной, но очень существенной детали. Огнищанский пастух Силыч на деревенском сходе со знанием дела говорит о премудростях пастушеского искусства: «Я не набиваюсь до вас в пастухи, можете другого взять, скажу только, что без пастуха никак невозможно. Тут ведь надо знать, когда худобу пасти, когда ей отдых дать, напоить. Надо, голубы мои, в травах понятие иметь, чтобы не потравить скотину чемерицей, беленой, чистотелом, чтоб не спорить молоко полынок или же сурепкой...»²⁰

В личной беседе с автором статьи писатель рассказывал, что после накопления материала ему нужно было систематизировать его. Для этого он составил своеобразный справочник. Это толстая тетрадь, на титульном листе которой стоит окончательное название романа, а на его обороте — эпиграф из «Откровения».

Рукописный справочник состоит из двух частей. Первая часть составлена в хронологической последовательности с 1917 по 1945 год. Здесь расписаны основные события каждого года, а также указана литература. Так, например, в

главе «1919 год» указаны следующие книги: «Суворин А., Порошин А. Поход Корнилова; Гуль Р. Белые по Черному, М., 1938». Рядом с заглавием этой книги — замечание автора: «Начало 20 года, Новороссийск, эмиграция белых, их дальнейшая жизнь за границей». В главе «1920 год» перечисляются важнейшие декреты советской власти за 1917—1920 годы. Между строк автор записывает: «Хаос денег — романовки, керенки, думские, колокольчики, гривны и т. д. С 1922 г. — червонцы. Они еще новенькие. Потом они пойдут по карманам, кошелькам, голенищам, всяким похоронкам, вызовут у людей радость, горе, убийства, преступления...»

Такие эскизы, набросанные рядом со строгим перечислением фактов и указанием книг, у Закруткина встречаются довольно часто. Порою они соседствуют с цитатами, взятыми из названных книг. Как правило, художник выбирает цитаты с яркой эмоциональной окраской, которые впоследствии почти без изменения вошли в роман.

Например, в главе «1921 год» после названия книги В. Белова «Белая печать, ее идеология, роль, значение и деятельность»²¹ написано: «Наш долг предупредить заграничные правительства и общественное мнение, что непосредственная передача займа советскому правительству не имеет ничего общего с реальной помощью голодающим, лишь укрепит большевистскую власть». Рядом с этой цитатой записано авторское замечание: «Бывает, наступишь на муравейник, и поползут черные потревоженные муравьи. Таково это эмигрантское кодро». Мы видим реакцию писателя на выступление Милюкова, выраженную достаточно образно. В романе на основе этой краткой заметки дается развернутая картина, явно тяготеющая к реалистической символике: «Бывает так: человек пашет поле и вдруг острым лемехом подденет и вывернет из земли трухлявый, подгнивший пенёк. Ладно выгнутый плужный отвал выбросит на черную пахоть рыжий прах древесного гнилья, а из откинутого в сторону разломанного пня вылетят осы. Со злобным жужжанием будут они виться над разоренным гнездом, будут, кружась в воздухе, яростно жалить работника пахаря и его наморенных, тяжело идущих коней... Точно осы из разоренного гнезда, носились по миру вышибленные революцией эмигрантские вожди»²².

По этому же принципу — перечисление наиболее важных событий, указание литературы, цитаты, собственные размышления — строятся остальные главы

¹⁹ В тетради «Америка» Закруткин указал следующие книги: Стейнбек. Гроздь гнева; Кэри-Мак-Уильямс. Бедствующая земля, 1949; Советско-американские отношения 1919—1933. М., 1934 и др.

²⁰ *Закруткин В. Сотворение мира*, кн. 2, с. 25.

²¹ *Белов В. Белая печать, ее идеология, роль, значение и деятельность*. Пгр., 1922.

²² *Закруткин В. А. Сотворение мира*. М., 1980, кн. 1, с. 44.

первой части рукописного справочника Закруткина. Интересно, что листы, озаглавленные с 1941 по 1945 год, остались чистыми. Как видно из окончательного варианта романа, изображение Великой Отечественной войны Закруткиным ведется на основе личных впечатлений и записей из фронтовых дневников.

Вторая часть этого своеобразного справочника строится в виде словаря исторических лиц, которых автор предполагал использовать в романе. Приводимые в справочнике краткие сведения о них — отнюдь не полные жизнеописания. В романе это дается гораздо подробнее. Поэтому нельзя рассматривать данную тетрадь как свод всех сведений. Однако такая систематизация материала позволила автору выделить главное среди множества событий и лиц целой эпохи.

Знакомство с архивными материалами романа «Сотворение мира» дало возможность выделить некоторые направления, по которым шла авторская правка. После 1952 года сюжет первой книги практические не менялся, за исключением небольших эпизодов. Например, в романе описывается сцена самосуда над крестьянином-бедняком, зарезавшим овцу кулака для своей голодающей семьи. В печатном варианте исход этого происшествия решает председатель сельсовета Илья Длугач, вовремя подошедший и разогнавший озверевшую толпу. В рукописи же в финале сцены появляется старик Силыч и сообщает, что приближается конный отряд. А когда опешившие люди разбежались, Силыч выговаривает Антону Терпужному: «А знаешь ты, кулацкая контра, что тебя за это к стенке поставят? Микола Комлев семь годов за тебя воевал, а ты через паршивую овцу истребить его хочешь?» (тетрадь с рукописью № 1, с. 14).

В рукопись внесены коррективы, направленные, по словам В. Закруткина, «на избавление от газетного языка, штампов»; писатель стремился индивидуализировать речь героев. Так, например, в речь Павла Терпужного вводится постоянно сопутствующее междометие «тоис». Косноязычный крестьянин заполняет им любые паузы в разговоре: «Ну, работнички, потрудились на совесть — значит, надо, тоис, выпить за хозяйпа и хозяйку».²³

В рукописи третьей книги (1971) описана гибель главного героя Андрея Ставрова. В романе же он остается жить. Это самое значительное исправление, внесенное в текст.

Таким образом, знакомство с архивом писателя позволяет увидеть, что в романе использован богатый документальный, фактический и исторический материал. Использование различных ис-

точников в ткани произведения в одних случаях помогало художнику нарисовать общественные явления, в других — облик исторического лица, в третьих — сделать емкую бытовую зарисовку. Материал включался в роман по-разному: иногда растворялся в писательском повествовании, иногда прямо цитировался. Фактическая точность исторических описаний послужила средством для создания художественного обобщенного образа послереволюционной эпохи, для изображения картин народной жизни с убедительной достоверностью.

* * *

Как уже говорилось, начало писательской биографии Закруткина совпадает с возникновением замысла трилогии, главного труда его жизни. Роман писался в общей сложности три десятилетия, за это время художником было создано много других произведений. В какой-то степени работа над ними способствовала выреванию замысла трилогии, они послужили своеобразными «лабораториями» для отдельных идей, образов, ситуаций. Поэтому мы считаем возможным рассмотреть соотношение «Сотворения мира» и некоторых других произведений Закруткина, которые писались параллельно.

Значительной вехой в выработке художественных принципов явилась повесть «Кавказские записки». Во-первых, здесь сложилась своеобразная манера сочетать публицистичность с художественным изображением, подкреплять собственные впечатления и наблюдения документальным материалом. Во-вторых, в процессе работы над этим ранним произведением у писателя в основном сформировалось творческое отношение к литературным традициям. Определяющим для него стало толстовско-шолоховское направление. Виталий Закруткин, ушедший на фронт сформировавшимся ученым, оставивший в Ростове почти законченную докторскую диссертацию по творчеству Льва Толстого, с чисто литературоведческой точки зрения был хорошо знаком с художественными принципами великого писателя. Толстой стал для него путеводной звездой и в художественном творчестве. В своих воспоминаниях В. Закруткин говорил: «Именно Лев Толстой воспитал во мне жестокою требовательностью к себе, стремление к жизненной правде, ненависть к литературщине, к пустопорожному оригинальничанью, к формализму, к тому антинародному словесному баловству, псевдоноваторству, которое он объединял словом „декадентство“ и которое имеет место не только за рубежом, но, к сожалению, и у нас».²⁴ В «Кавказских записках» содержится

²³ Там же, с. 175.

²⁴ Закруткин В. Матерь человеческая, с. 40.

много фактического материала, который затем был использован в «Сотворении мира». Его главный персонаж Андрей Ставров пройдет войну почти теми же тропами, что и герой «Кавказских записок».

В 1947 году был написан роман «У моря Азовского». И хотя он изображает один из эпизодов гражданской войны во время оккупации Азова немцами, эмоциональный настрой произведения, несомненно, был связан с недавними военными впечатлениями Закруткина. В романе «У моря Азовского» исследуются некоторые предпосылки, благодаря которым в Германии стало возможным зарождение фашизма. Через много лет в «Сотворении мира» он использовал предшествующий опыт обрисовки врагов. Перед глазами читателя проходит целая галерея фашистов, каждый из которых — внутренне ущербная личность, искалеченная обстановкой процветающей гитлеровской диктатуры.

В то же время писателя занимали проблемы, связанные с послевоенной жизнью. Здесь стоит обратить внимание на два произведения, каждое из которых отражает некоторые черты образов, затрагивает темы, вошедшие впоследствии в «Сотворение мира». Это рассказ «Млечный путь» (1948) и повесть «За высоким плетнем» (1948). Герой рассказа «Млечный путь» — один из первых набросков характера, так привлекавшего Закруткина и в разных вариациях отразившегося во многих его произведениях. Деятельная самоотверженность Глеба Шевалдина, стремление внести новое, преобразить жизнь заброшенного хутора, не сразу получает признание. Не разделяет его мечты и любимая девушка, в которой Глеб хочет видеть единомышленника, близкого по духу человека. Глеб Шевалдин — не одинокий чужак, он одновременно и мечтатель, и практик. И в этом главная сущность героя Закруткина.

В рассказе «Млечный путь» писатель своеобразно поставил проблему взаимоотношений человека и природы, которая также будет усложняться и приобретать все новые и новые грани в его последующем творчестве. Личные взаимоотношения героев «Млечного пути» содержат основные моменты сложного конфликта Андрея Ставрова и Елены Солодовой из «Сотворения мира». А образ Лизы Шестовой при всей его эскизности предвзвещает некоторые линии в обрисовке характера Елены Солодовой.

В повести «За высоким плетнем» художник обратил внимание на другую проблему: «Меня поразило такое явление. Кругом разорение, которое принесла война, колхозы только начинают становиться на ноги, а в это время некоторые колхозники все больше начинают уходить в личные приусадебные участки, стремятся сделать свой кусок земли главным источником существова-

ния. Понятно, что от этого страдала работа в колхозе, замедлялся процесс поднятия артельного хозяйства. И я написал повесть „За высоким плетнем“. Это был мой ответ на важный в то время, как мне кажется, вопрос».²⁵ В повести обрисован тип собственника, который «собирал, выращивал, добывал» свое добро, «отлынивая от артельной работы, ковыряясь на своей усадьбе».²⁶ Тимофей Степанович из повести «За высоким плетнем» — это накопитель послевоенных лет, и автором проанализированы причины его процветания. Это не кулак, так как он не использует наемный труд и «в колхозе вроде состоит, но все же его жизнь начинает на кулацкую скидываться и вред нашему обществу приносит».²⁷ Закруткин одним из первых сумел разглядеть наметившуюся нездоровую тенденцию к непомерному раздуванию личного хозяйства в ущерб общественной собственности. Подобный поворот темы «человек на земле» встретится и в трилогии. Земледельцу, как и любому труженику нашего общества, должна быть присуща высокая нравственность, проявляющаяся в правильном понимании цели своего труда. Опасность перерождения трудолюбивого и рачительного хозяина в эгоистичного накопителя показана в романе на примере фельдшера Дмитрия Давиловича Ставрова, отца главного героя. Скопивший благодаря неустанному труду всей семьи «крепкое» состояние, он начал замечать в себе «какую-то неприятную жадность», «он чувствовал, что растущее хозяйство мешает ему, что он стал мало читать, меньше интересоваться медицинскими новинками, что хозяйство затягивает его, как непролазное болото».²⁸

Тема умелого хозяйствования на земле, взаимоотношений человека и природы получила дальнейшее развитие в романе «Плавучая станица», где был поставлен вопрос о рациональном использовании рыбных запасов. О современности и актуальности этой темы свидетельствует тот резонанс, который вызвал роман. Закруткин получил множество писем от читателей, среди них письма от болгарских, английских рыбаков. Все они приветствовали предложенную в романе программу упорядоченного отлова рыбы, делились с писателем первыми успехами в этом деле.²⁹

Казалось бы, с текущей работой над будущей трилогией роман «Плавучая станица» никак не пересекался. В «Со-

²⁵ Гегузин И. Виталий Закруткин. Ростов, 1959, с. 47.

²⁶ Закруткин В. Матерь человеческая, с. 249.

²⁷ Там же.

²⁸ Закруткин В. Сотворение мира, кн. 2, с. 23.

²⁹ Закруткин В. Матерь человеческая, с. 42.

творении мира», равно как и в рукописях, мы не нашли прямых соприкосновений. Однако работа над «Плавучей станцией» сыграла важную роль в выработке отношения писателя к целому ряду как чисто художественных проблем, так и хозяйственных. В этом романе продолжался поиск героя, начатый в предшествующих произведениях. Главное действующее лицо здесь — молодой энтузиаст, инспектор рыбоохраны Василий Зубов. Это человек, прошедший войну и снова, более широким взглядом посмотревший на, казалось бы, извечно существующий на земле рыбный промысел. Василий пытается отрегулировать отлов рыбы с учетом ее воспроизводства. Как и Глеб Шевалдин из «Млечного пути», это активный преобразователь природы и ее защитник. Через образы Глеба Шевалдина и Василия Зубова Закруткин пришел к созданию сложного образа Андрея Ставрова («Сотворение мира»). Этих героев сближает активная жизненная позиция, которая проявляется (у каждого по-своему) в увлеченности своим делом. Интересно, что они так или иначе оказываются связанными с природой, и отношение к ней, примерно одинаковое у всех, служит своеобразным критерием в оценке их человеческой сущности. Василий Зубов и Андрей Ставров являются настоящими пропагандистами своего дела. Зубов борется с устоявшимися среди рыбаков представлениями о том, что природные запасы неисчерпаемы, а если и уменьшаются год от года уловы, то уж ничего тут не поделаешь, что-де человек здесь бессилён. Василий объясняет людям, что рыбу можно выращивать в искусственных условиях, и на глазах удивленных станичников занимается разведением мальков. У Андрея Ставрова другая страсть — он сажает сады. Как и Зубов, он увлекает своим делом односельчан. Перед высадкой деревьев он вдохновенно рассказывает о каждом сорте фруктового дерева и о тех людях, которые многие годы своей жизни посвятили выведению новых сортов. Сближает этих героев также своеобразный аскетизм в быту, подчинение личных интересов работе. Кроме того, в третьей части «Сотворения мира» мы познакомимся с донской станцией Дятловской, куда приедет работать Андрей Ставров. Описание этой станции будет почти полностью совпадать с обрисовкой станции Голубовской, главного места действия в «Плавучей станции». Это объясняется тем, что Дятловская и Голубовская имеют реальную связь с одной станцией — Кочетовской. «Плавучая станция» стала еще одним крупным успехом писателя и принесла ему звание Лауреата Государственной премии СССР.

Опубликованный на рубеже 1956—1957 годов рассказ М. Шолохова «Судьба человека» обозначил новый аспект в изображении личности. Простой человек в

водовороте истории, потерявший так много, вышел из страшных испытаний с опаленной, но живой душой. После выхода в свет этого рассказа появился целый ряд произведений, в которых писатели стремились поглубже заглянуть в душу своего современника, рядового труженика, пережившего со своей страной все невзгоды и радости. Тема «судьбы человека» органично вошла в творчество Закруткина и воплотилась в таких произведениях, как «Подсолнух» и «Мать человеческая».

В памяти Закруткина хранился такой случай: один чабан задумал вырастить в бесплодной степи подсолнух. Посадил семечко и бережно ухаживал за своим питомцем. Его друзья с интересом наблюдали за развитием растения, собирались вокруг него покурить, побеседовать. Старик, посадивший подсолнух, почти все время молчал во время общих разговоров — горевал о погибшем сыне. И вот этот, казалось бы, случайный эпизод начинает обрастать деталями в воображении писателя, складывается очень своеобразное художественное произведение — рассказ «Подсолнух», в котором новыми гранями раскрылся творческий стиль Закруткина. Старик, герой рассказа, находит семечко в куртке погибшего сына уже через много лет после войны. Сажает его в соленую степную землю. Потом ухаживает за подсолнухом, рыжим, «вихрастым», похожим на его сынишку. И каждый раз, когда рыжему цветку грозит опасность, старик как бы заново переживает тревогу за своего родного мальчугана, росшего в той же степи. Писатель очень тонко чувствует меру в обрисовке этой трогательной истории, точно психологическая мотивировка поступков главного героя. Стиль рассказа определяет символически-романтическая манера. Верно заметил А. И. Павловский: «В. Закруткин прибег в своем рассказе к напряженным патетическим краскам и к тому высокому языку романтического искусства, который помогает раздвинуть рамки частного эпизода до известной символичности».³⁰

В «Подсолнухе» автор продолжил разработку немаловажной для всего его творчества темы «человек и природа». Здесь переплелись два подхода к этой проблеме. А. И. Павловский отмечает, что такое «своеобразное воссоединение Человека и Природы, утверждение вечности этих взаимосвязанных сторон мира создает „широкое“ понятие Времени».³¹ В «Подсолнухе» сложная мысль о вечном круговороте жизни выражена символично-романтическими средствами. С другой стороны, здесь можно видеть то «горьковское» отношение к природе,

³⁰ Русский советский рассказ. М., 1970, с. 603.

³¹ Там же, с. 604.

которое писатель развивал в рассказе «Млечный путь» и в романе «Плавучая станица». Люди, казалось бы, сроднившиеся со степью, не мыслящие себя без нее, в то же время мечтают о тех днях, когда в родную степь придет большая вода, и будут здесь расти «и пшевица, и подсолнухи, и даже сады».³² Гимн неумирающей жизни звучит со страниц «Подсолнуха». Этот же подход определил и основную философскую мысль «Сотворения мира». Маленький рассказ, написанный между двумя книгами главного романа, отражал некоторые стороны его замысла.

Тема человеческой судьбы получила у Закруткина дальнейшее развитие в повести «Матерь человеческая». Повесть синтезировала лучшие художественные достижения предшествующих произведений. Она продолжала исследование народного характера. Необычен в этом произведении способ изображения человека в военное время. Главная героиня — женщина, которая выстрадала право назвать всех людей своими детьми. Приемы реалистической символики позволили создать обобщающий образ женщины-матери в ее извечном стремлении спасти и уберечь все живое на земле.

Ко времени написания повести «Матерь человеческая» уже была опубликована первая книга «Сотворения мира». Кроме других точек соприкосновения, эти произведения явно перекликаются в обращении писателя к библейской символике. Писатель использовал библейские мотивы в том широком общечеловеческом значении, которое они приобрели в искусстве. Введение их в художественную ткань помогало подчеркнуть значимость изображаемых событий. Чаще всего Закруткин, отталкиваясь от библейских образов, вступает с ними в полемику. Так, например, образ крестьянки Марии возник как антитеза библейской Деве Марии. И в названии трилогии, и в названии повести слышатся библейские мотивы. Но если словосочетание «сотворение мира» берется в прямом значении, то заглавие «Матерь человеческая» получено путем контаминации словосочетаний «матерь божья» и «человеческая мать», и уже в названии произведения создается образ-символ.

Таким образом, творчество Закруткина второй половины 40-х—50-х годов развивалось в общем потоке литературного процесса, откликалось на злобу дня. Одновременно происходила проработка тем, приобретение художественных навыков, поиски героев, т. е. шло целенаправленное накопление материала для главного романа. И все же неверно считать все произведения Закруткина, предшествующие «Сотворению мира», лишь подготовительными работами. Они

имеют самостоятельную ценность и в массовом читательском восприятии живут сами по себе. Кроме того, происходил и как бы обратный процесс, когда небольшие рассказы и повести несли в себе отзвук некоторых идей трилогии.

* * *

Роман «Сотворение мира» явился средоточием авторских поисков, замыслов, именно его Закруткин назвал главным делом своей жизни. Здесь переплелись различные стилевые манеры, которые встречались в других его произведениях. Например, несколько суховатый язык хроники «Кавказские записки» соседствует с романтической приподнятостью «Подсолнуха» и «Матери человеческой». Критика мало обращала внимания на эту сторону его творчества, сложилось мнение, что манера письма Закруткина близка к публицистической. Однако с этим нельзя согласиться. Язык писателя очень поэтичен, когда он изображает сцены крестьянской жизни, картины природы, передает мысли и чувства главных героев. Запоминаются емкие образы-понятия сада-родины, постылой чужбины.

А. Дымшиц называл В. Закруткина «реалистом с душою романтика», и, на наш взгляд, эти слова очень точно передают индивидуальность Закруткина-художника. При встрече с писателем, наблюдая, как он общался с окружающими, какие стихи любил декламировать, какие воспоминания были ему особенно дороги, мы имеем возможность заключить, что Виталий Александрович по натуре был больше романтик, чем «суровый реалист». Однако романтическая манера не стала определяющей в его творчестве, на наш взгляд, это связано с представлениями писателя о своем долге «писать без прикрас» о том нелегком времени, которое пришлось пережить его поколению в юности. Наследие Закруткина отличает разнообразие конкретных художественных решений и единство основных творческих устремлений.

Жизнь в гуще народных дел помогла писателю накопить необходимый арсенал тем, образов, средств художественного выражения и все это использовать в своем творчестве. Виталий Закруткин писал о том, что видел вокруг себя, вспоминал свое прошлое, связывал это воедино. И не уставал трудиться на той же земле, на которой трудились и трудятся его герои.

Закруткина как личность всегда отличал бойцовский характер, внутренняя цельность. Через все его творчество проходил единый внутренний стержень. Его мировоззрение, жизненные позиции совпадали с народным и партийным пониманием хода истории, его отличала непоколебимая убежденность в правоте той идеи, которую он отстаивал.

³² Закруткин В. Матерь человеческая, с. 185.

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

О. В. Творогов

НОВЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ СТИЛЕЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Стили художественной литературы — одна из самых сложных областей филологической науки. Трудность представляет и само определение предмета исследования, так как объем и смысл понятий «стиль литературного произведения», «стиль писателя», «стиль литературного направления» по-разному понимаются лингвистами и литературоведами; нет единства и среди самих литературоведов. Особенно трудно выработать метод исследования, принципы описания стиля конкретного литературного произведения или стиля писателя. Мы восхищаемся мастерством классика, единодушно отличаем шедевр от дурно написанного произведения, *свой* стиль талантливого поэта или прозаика от нарочитой манерности графомана или унылой правильности эпигона. Но объяснить, почему талантливое — прекрасно, а бездарное — плохо, оказывается делом не легким. Как при голографическом эффекте: перед глазами — осязаемый предмет, но протянутая к нему рука хватается воздух.

Не случайно, видимо, появившиеся в последние десятилетия обстоятельные работы, посвященные стилю художественной литературы,¹ все еще не привели нас не только к окончательному выяснению проблемы, но даже к относительной договоренности по основному вопросу — что же такое стиль литературного произведения. Каждая следующая работа, если и не отвергала начисто выводы предшествующей, то все равно во многом начинала все сначала.

Видимо, окончательное решение многих теоретических вопросов еще впер-

еди, и продвигаться к нему можно в двух направлениях: либо от теоретического осмысления проблемы к конкретному материалу (например, выработывая наиболее точное определение понятия «стиль литературного произведения», «индивидуальный стиль писателя» и т. д., которые с наибольшей полнотой раскрывали бы сущность явления), либо, напротив, анализируя материал, вдумчиво искать в нем те характерные и определяющие черты, которые помогут нам постичь саму сущность стиля и особенности его исторического развития, словом, прийти, уже с другой стороны, к тем же самым обобщающим выводам.

Естественно, что с особым интересом обращаемся к фундаментальным коллективным трудам Института мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР — сборнику «Смена литературных стилей» (М., 1974) и четырехтомнику под общим заглавием «Теория литературных стилей».²

Авторы стремились с возможной полнотой охватить различные теоретические проблемы, сюда относящиеся («классический стиль», движение стилей, стилевые традиции, литературоведческое и лингвистическое понимание стиля художественной литературы и др.), а также представить конкретные образцы анализа индивидуального стиля писателя, анализа, реализующего принципы, положенные в основу настоящего труда. В томах ТЛС содержится также материал о движении стилей от античности до нашего времени во всемирной литературе, богатый материал об индивидуальных стилях классиков английской, немецкой, французской, американской и других литератур, на основе которого авторами ТЛС делаются выводы о типо-

¹ Назовем, например, третью главу («Проблемы стиля») в кн.: Храпченко М. В. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. 4-е изд. М., 1977, книги А. Н. Соколова «Теория стиля» (М., 1968) и Г. Н. Поспелова «Проблемы литературного стиля» (Изд. МГУ, 1970). Из более ранних работ упомянем статьи А. В. Чичерина, вошедшие в его книгу «Ритм образа» (2-е изд. М., 1980), книгу В. А. Ковалева «Многообразие стилей в советской литературе» (М.; Л., 1965) и, разумеется, классические работы академика В. В. Виноградова.

² Теория литературных стилей: Типология стилевого развития нового времени. М., 1976; Теория литературных стилей: Типология стилевого развития XIX века. М., 1977; Теория литературных стилей: Многообразие стилей советской литературы; Вопросы типологии. М., 1978; Теория литературных стилей: Современные аспекты изучения. М., 1982. Далее эти четыре книги обозначаем соответственно: ТЛС-1976, ТЛС-1977, ТЛС-1978 и ТЛС-1982.

логии стиливого развития. Но мы не будем касаться в нашем обзоре этого круга проблем.

* * *

Несколько предварительных замечаний о структуре четырехтомника ТЛС (мы будем условно называть четыре книги этой серии томами). В первом томе излагается методологическая концепция всего труда, рассматривается стиль Пушкина как «классический стиль» русской литературы и индивидуальные стили Лермонтова и Гоголя в их соотношении с пушкинским стилем. Второй том содержит общий обзор стилей русского реализма, а также характеристику отдельных особенностей индивидуальных стилей Толстого, Некрасова, Достоевского и Чехова. Стили эти анализируются не как замкнутые системы, а как своего рода вершины определенных стилистических тенденций. На их материале рассматриваются: отражение народно-поэтической традиции, «открытие» новых художественных средств для воплощения сложных и антагонистических явлений действительности, различные соотношения стилистических пластов, отражающих «авторское слово» и духовный мир героев произведения и т. д. Третий том посвящен анализу стиливых тенденций в советской литературе. Здесь на первый план выступают проблемы стиливой преемственности, стиливых традиций, различных стиливых тенденций, рассматриваемых на примере творчества Шолохова, Горького, Маяковского, Блока и других авторов. Четвертый том посвящен тем аспектам теории стилей, которые еще требуют дальнейшего изучения, содержит как итоги исследований, так и постановку новых задач. Обратимся к более подробной характеристике труда ТЛС.

Первый том открывается «Введением», в котором приводится и определение стиля. Оно, как можно было думать, являлось методологической основой для всего труда. Согласно этому определению, стиль литературного произведения и стиль писателя понимается как «выражение творческой индивидуальности писателя и форм его художественной мысли, как воплощение единства и целостности всех элементов содержательной формы произведения (внутренних связей образной системы, художественной речи, жанра, композиции, фабулы, ритма, интонации и т. д.)».³

Это определение вызывает некоторое недоумение. Во-первых, оно чрезвычайно широко и аморфно. Едва ли, например, жанр можно рассматривать как элемент содержательной формы произведения;

композиция соотносится со стилем (как бы мы его ни понимали), видимо, все же опосредованно, а связь фабулы и стиля оказывается вовсе непонятной. Впрочем, приведенная формулировка во многом повторяет определение, данное ранее В. В. Кожинным, в свою очередь опиравшимся на определение, предложенное А. Н. Соколовым.⁴ В. В. Кожин пишет: «Форма произведения складывается из таких элементов или „слоев“, как ритм, слово, композиция, сюжет, образность (в их внешних, непосредственно воспринимаемых сторонах). Стиль есть соотношение этих элементов, но, так сказать, не абстрактное, не запрятанное „внутри“ соотношение... а вполне конкретное и непосредственно воспринимаемое соотношение. В ритме, слове, композиции, сюжете, образности произведения, обладающего стилем, есть единые и вместе с тем основные черты и свойства, которые и образуют его, произведения, стиль».⁵ Напомним еще одно определение стиля, принадлежащее П. В. Палиевскому: стиль — «это художественный метод, проступивший наружу, структура образа, обозначенная вовне: в языке, который, воплощая содержание образа, всегда обретает новое звучание, в отчетливо видимых элементах композиции, в основном настроении или „тоне“ рассказа».⁶ Мы не будем вступать в обсуждение существа вопроса — не в этом задача нашего обзора, но отметим, что определение стиля, данное Я. Е. Эльсбергом, не стало «ведущим» для авторов ТЛС, на страницах которой мы встречаем и иные толкования этого понятия. Более того: в заключительном томе серии ТЛС, в статье М. М. Гиршмана с ответственным заглавием «Стиль литературного произведения» (что как бы обещает читателю обобщение представлений о стиле, выработанных авторами коллективного труда) данная формулировка не вспоминается вовсе. М. М. Гиршман вообще избегает четкой формулировки, ограничиваясь косвенными определениями, если, конечно, не считать за определение стиля такое рассуждение автора: «Если „литературное произведение... стремится

⁴ А. Н. Соколов считал, что словом «стиль» обозначается не какой-либо предмет, не какой-то компонент художественной структуры вроде образа или сюжета, а отношение компонентов. В этом смысле стиль следует назвать понятием функциональным» (Соколов А. Н. Теория стиля. М., 1968, с. 40).

⁵ Кожин В. В. Введение. — В кн.: Смена литературных стилей. М., 1974, с. 5.

⁶ Палиевский П. В. Постановка проблемы стиля. — В кн.: Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении; Стиль; Произведение; Литературное развитие. М., 1965, с. 7.

³ Эльсберг Я. Е. Введение. — В кн.: ТЛС-1976, с. 9.

к тому, чтобы в каждый данный момент предстать целиком перед читателем или слушателем»⁷ (курсив наш. — М. Г.), если в каждом таком моменте своеобразно развертывается и проявляется художественная целостность, то стиль — это и есть непосредственно ощутимое присутствие и выражение этой целостности в каждом составном элементе произведения и в законченном произведении в целом.⁸

Отсутствие единства в определении термина «стиль литературного произведения» у авторов ТЛС не могло не отразиться и на анализе стиля конкретных произведений, где каждый автор искал то, что соответствовало его пониманию стиля. Все же можно наметить по крайней мере два аспекта, которые, как мне кажется, близки многим авторам ТЛС.

Во-первых, это убежденность в том, что стиль находит свое наиболее «зримое» выражение в «слоге», речевой форме повествования, хотя — и это важно подчеркнуть — стиль «слогом» далеко не исчерпывается.

Во-вторых, нам кажется правильным суждение о том, что стилем обладает не всякое литературное произведение. Стиль — это, по определению Гёте, «высшая ступень, которой искусство может достичь».⁹ «В заурядных и даже „средних“ по своему художественному уровню произведениях не создается стиль; они либо вообще бесстильны... либо обладают не стилем, а манерой, которая воплощает прежде всего субъективные искания автора, а не объективную сущность действительности».¹⁰ Эту же мысль подхватывает С. А. Небольсин: касаясь проблемы стилевых традиций, он подчеркивает, что следует отличать *стилевые традиции*, основывающиеся на творческом созвучии двух писателей, сходных по своим принципам осмысления определенных явлений действительности, от поверхностного *подражания* отдельным образам, приемам, «слогу», «проходным и случайным деталям».¹¹

Но вернемся к «Введению», где формулируются основные принципы труда

ТЛС. Здесь отмечается, что особое внимание будет уделено «великим индивидуальным литературным стилям», каждый из которых «вообразил и воплотил в себе огромный опыт языка, мысли и социальной психологии, народной жизни и ее истории, тех или иных мощных пластов культуры»,¹² подчеркивается, что индивидуальные стили являются важнейшими звеньями литературного процесса и что не следует пытаться втискивать эти стили в рамки стилей определенных литературных течений и направлений. Но вместе с тем индивидуальные стили в литературе нового времени могут иметь некоторое типологическое сходство, его исследование и является одной из задач труда.

Другая задача — на основании сопоставления «великих индивидуальных стилей» писателей разных стран и разных эпох определить основные черты «классического стиля», т. е. стилевых особенностей творчества тех писателей, которым было суждено стать открывателями нового этапа литературного развития — а именно периода становления классической национальной культуры.

Сообразно с этими основными задачами строится и весь четырехтомник: рассмотрев особенности классического стиля — стиля Пушкина, авторы пытаются проследить этапы эволюции стилей в литературе XIX века, обратившись к творчеству Гоголя, Достоевского, Толстого, Некрасова, Чехова, а далее — стилевые течения в советской литературе. В ТЛС можно выделить два направления исследований, достаточно четко отграниченных: это наблюдения над движением стилей и их типологией и наблюдения над теми или иными элементами стиля. В работах этого второго направления, как мы покажем дальше, особенно ощущается отсутствие единого методологического принципа, ясного ответа все на тот же «вечный вопрос»: а что же такое стиль литературного произведения?

* * *

Понятие «классического стиля» занимает в ТЛС чрезвычайно важное место, так как процесс стилевого развития понимается в этом труде прежде всего как процесс разрушения, деформации «классического стиля», хотя это нарушение гармонии (авторы пишут именно о стилевой «дисгармонии») и способствует

ченая из жизни безапелляционная простота-правда, в которую надо „сперва вдуматься“ и „сперва понять“, а уж только потом судить и оценивать. Это попросту *отсутствие стиля*... Стиль, как и метод, на наш взгляд, есть лишь в литературе *высокого художественного качества* (там же, с. 46).

¹² Эльсберг Я. Е. Введение, с. 19.

⁷ Манн Т. Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1960, т. 9, с. 354—355 (примечание М. М. Гиршмана).

⁸ Гиршман М. М. Стиль литературного произведения. — В кн.: ТЛС-1982, с. 260.

⁹ Гёте И. В. Собр. соч.: В 13-ти т. М., 1937, т. 10, с. 401.

¹⁰ Кожин В. В. Введение, с. 6.

¹¹ Небольсин С. А. Стилевые процессы и стилевые традиции. — В кн.: ТЛС-1978, с. 67—68. Ср. у него же энергичную защиту тезиса о стиле как вершине художественного достижения: «Плохой стиль, стиль не цельный и художественно бедный едва ли вообще может быть назван стилем. Это вовсе не „особый“ стиль, не „рваный“ стиль и не извле-

в конечном счете новым художественным достижениям в изображении и осмыслении действительности.

Что же понимается в ТЛС под «классическим стилем»? Определению его основных черт посвящена статья И. Ю. Подгаецкой.¹³

Носителями «классического стиля», по мнению автора, являются в литературе русской Пушкин, в Италии — Петрарка, в Испании — Лопе де Вега, в Германии — Гёте, в литературе французской — классицисты XVII столетия.¹⁴ Какие же черты присущи «классическому стилю»? Во-первых, это «вечная современность» писателей-классиков: их продолжают не только помнить в последующие века, но с ними продолжают непременно считаться, видеть в них литературный и эстетический эталон. Для классика, во-вторых, характерна «целостность художественного мира»: в их творчестве обнаруживается совокупность разных литературных жанров, тем и самих художественных форм, которые найдут свое развитие в творчестве других писателей, но у них — лишь что-то из той «суммы», которую содержало творчество писателя-классика. И. Ю. Подгаецкая приводит в этой связи высказывание Ап. Григорьева: «... во всей современной литературе нет ничего истинно замечательного и правильного, что бы в зародыше своем не находилось у Пушкина»,¹⁵ может быть, излишне категоричное, но верно отражающее суть принятого в ТЛС понимания классического стиля и роли классика в развитии литературы.

В-третьих, для классика характерно повышенное внимание к стилю (понимая в данном случае «стиль» прежде всего как «слог», отбор языковых средств для своего повествования) и стремление к простоте, естественности, гармонии. Эти требования сами по себе, подчеркивает И. Ю. Подгаецкая, возникают на определенном этапе развития литературы, когда она «завершила какой-то деятельный период накопления и должна оглянуться на пройденный путь, осознать свое национальное предназначение, возврат в себя весь разноречивый опыт национальной и иноязычной словесности с тем, чтобы выделить в нем то, что будет обладать и впредь ценностью эстетической значимостью».¹⁶ Отсюда и та «золотая середина» в своем стиле, которая характерна для писате-

лей-классиков, избегавших «крайностей современных им школ».¹⁷

В-четвертых, классический стиль ощущает себя как часть мировой литературы, при этом писатели-классики «не столько подражают или переводят, сколько свободно оперируют опытом мировой литературы, ощущая его как свое собственное достояние, как своего рода общий литературный лексикон».¹⁸

Таковы основные (здесь перечислены далеко не все) отмеченные И. Ю. Подгаецкой черты «классического стиля», которые, однако, позволяют представить себе важнейшие параметры этого историко-литературного и историко-культурного феномена, как его понимают авторы ТЛС.

Но необходимо сделать одно замечание. Если «классический стиль» обладает всеми или, по крайней мере, большинством из перечисленных здесь особенностей, то создатели такого стиля можно в полной мере назвать, допустим, Пушкина или Гёте. Но когда в той же статье И. Ю. Подгаецкой мы читаем, что «первыми классическими стилями в истории мировой литературы были: в литературе Греции, в „век Перикла“, Софокл — в драме, Аристофан — в комедии, Ксенофонт — в прозе; в Риме, в „век Августа“, Вергилий и Гораций — в поэзии, Цицерон — проза»,¹⁹ то здесь, на наш взгляд, происходит подмена термина, ибо если Пушкину и Гёте действительно была присуща «целостность художественного мира» (а это одна из главных черт классика), то в других случаях перед нами всего лишь классики отдельных жанров («Софокл — в драме»), и упоминание этих имен приводит к смешению понятия «классический стиль» и «великий индивидуальный стиль». Неудачен и второй из названных терминов: определение «великий» слишком оценочно и поэтому едва ли пригодно как компонент термина. Но самое главное в другом: в приведенных рассуждениях мы можем беспрепятственно опустить сам термин «стиль» и вести речь о классиках и особенностях их творчества, их поэтики и т. д. Однако, анализируя ТЛС, мы вынуждены принять этот термин («классический стиль») и обозначенное им понятие, коль скоро им определяется ход дальнейших рассуждений авторов труда.

В следующих далее статьях — В. В. Кожина «Становление классического стиля в русской литературе», П. В. Палиевского «Пушкин как классическая мера русского стилевого развития», Н. К.

¹³ Подгаецкая И. Ю. К понятию «классический стиль». — В кн.: ТЛС-1976, с. 41—64.

¹⁴ Там же, с. 41.

¹⁵ Григорьев Ап. Собр. соч. М., 1915, вып. 6, с. 20.

¹⁶ Подгаецкая И. Ю. К понятию «классический стиль», с. 45.

¹⁷ Подробнее см. там же, с. 50—55; см. также: Кожин В. В. Становление классического стиля в русской литературе. — В кн.: ТЛС-1976, с. 65—94.

¹⁸ Подгаецкая И. Ю. К понятию «классический стиль», с. 48.

¹⁹ Там же, с. 49.

Гей «Художественный синтез в стиле Пушкина», В. Д. Сквозникова «Границы пушкинского стиля» и Р. И. Хлодовского «Пушкинская концепция классического национального стиля и его исторического развития»²⁰ — конкретизируется и углубляется концепция «классического стиля» и анализируется творчество Пушкина, как его создателя и теоретика.

* * *

Обратимся к анализу авторами первых двух томов ТЛС индивидуальных стилей писателей-классиков XIX века. Они сопоставляются, согласно принятой в труде методологической концепции, с «классическим», пушкинским стилем. Естественно возникает принципиальный вопрос: если стиль Пушкина обладает всеми чертами «классического», то значит ли это, что стили его младших современников и писателей второй половины XIX—XX века это лишь ломка достигнутого, утрата каких-то качеств «классического», т. е. наиболее совершенного стиля. Н. К. Гей, например, так формулирует эту проблему: «Какова художественная логика перехода, совершившегося в стиле от Пушкина к Толстому и от Толстого к Чехову, чем эти переходы продиктованы и вместе с тем почему все-таки последующее движение литературной формы от усложненности и неслаженности у Толстого и Достоевского вернулось к простоте и ясности в творчестве Чехова и Бунина?»²¹ Здесь суть проблемы сформулирована с наибольшей откровенностью, ибо (несомненно, против воли автора) создается представление о совершенстве именно пушкинского стиля и несовершенстве, пусть оправданном или компенсируемом другими сторонами творчества, стилей Толстого и Достоевского. Столь же категоричным выглядит заголовок второй части книги «Типология стилового развития нового времени» (ТЛС-1976) — «Соотношение гармонии и дисгармонии в стиле», — в которой речь идет о стиле Лермонтова и Гоголя. Однако, обратившись к самым исследованиям, мы увидим, что речь идет не о «лучшем» и «худших» стилях, а об осмысленном и оправданном выделении какой-либо стилистической особенности, но, разумеется, не во имя разрушения гармонии, а для более успешного решения новых задач, которые ставили перед собой те или иные писатели.

Особенный интерес представляет в этом отношении стиль Гоголя, столь разительно отличный от простого, безыскусственного стиля пушкинской прозы. С. Г. Бочаров предлагает для характеристики языка Гоголя самим же писате-

лем оброненный эпитет «выисканный» и, анализируя его творческую манеру, убедительно показывает, что эта «выисканность» — необходимое и блестяще примененное Гоголем средство, дающее ему возможность не просто описать, но и оценить описывая, увидеть и показать миру невидимое, точнее, не увиденное им.²² Исследователь обращает внимание и на такие особенности поэтики Гоголя, как искусно создаваемое противоречие «между чрезвычайной оформленностью стилистического выражения и как бы бесформенностью выражаемого содержания», стремление его «не просто отразить и показать человека, но потрясти, пробудить, научить и подвинуть его»;²³ и в этом случае приковывающее к себе внимание «выисканное» слово, с одной стороны, позволяет заглянуть в скрытые глубины явления, а с другой, выражает это в такой яркой, запоминающейся форме, что ни одно «открытие» не проходит мимо внимания читателя. Так оказывается, что «стиль» Гоголя — это не внешняя черта его повествования, призванная рассмешить, удивить или даже восхитить зоркостью писательского взгляда, а особый художественный прием, теснейшим образом связанный с идеей его творчества.

Н. В. Драгомирецкая отмечает другую характерную черту гоголевского стиля, которую она предлагает именовать «стилевой иерархией». «Это, — поясняет исследовательница свой термин, — разобщение и внутренняя иерархия языков автора (комментирующего и осмысляющего) и героя (осмысляемого), литературного и простонародного, своего и не своего; это подчинение авторским словом всего „внешнего“ изображению „внутреннего человека“, сферы чувств и мыслей».²⁴ Указанное явление Н. В. Драгомирецкая рассматривает на примере «Вечеров на хуторе близ Диканьки» с их подчеркнутым противопоставлением украинской простонародной речи и русского литературного языка; повести «Тарас Бульба», где суровая простота казацкого быта воспета романтически приподнятым языком, насыщенным речевыми образами фольклора; «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», где именно выпренность слога в описании вещей ничтожных позволяет автору вскрыть все духовное убожество своих героев, и, наконец, «Мертвых душ», где «стилевое противопоставление „барина“ и „мужика“ как двух чуждых друг другу, поразному взаимонедостаточных сфер жиз-

²⁰ Бочаров С. Г. О стиле Гоголя. — В кн.: ТЛС-1976, с. 413—416.

²³ Там же, с. 428, 434.

²⁴ Драгомирецкая Н. В. Стилевая иерархия как принцип формы. — В кн.: Смена литературных стилей, с. 251.

ни — „мира сознания“ и „мира действия“.²⁵

Помимо линии Пушкин—Гоголь не меньший интерес для типологического анализа стилей имеет и другая линия: Гоголь—Достоевский. Такая постановка вопроса не только оправдана, но и опирается на чрезвычайно благодатный материал: известно, что стилистическая «преемственность» молодого Достоевского сразу же обратила внимание критики, да и сам Гоголь признался, что почувствовал это сходство — едва начав читать «Бедных людей», он, по собственному признанию, поспешил заглянуть «в середину, чтобы видеть склад и замашку речи нового писателя».²⁶ Анализируя гоголевскую «Шинель» и «Бедных людей» Достоевского,²⁷ С. Г. Бочаров показывает, что Достоевский именно отталкивался от принципов гоголевского стиля, но не по чисто эстетическим мотивам, а потому, что видел и в гоголевском «слоге», и в своем выражение определенных авторских позиций.

С противопоставлением гармонии пушкинского стиля и дисгармонии в стилях других крупнейших писателей XIX века мы встретимся и в статье Ю. И. Селезнева. Хотя Достоевский относился к Пушкину с особым пиететом, но стиль его произведений «воспринимается вне гармонического пушкинского начала, как стиль прямо противоположный ему — дисгармонический, хаотический», — пишет Ю. И. Селезнев.²⁸ Стиль Достоевского — это «зеркало хаоса, трагической безвыходности, вечной борьбы всепронизывающих „Pro“ и „contra“».²⁹ Этот тезис подтверждается многочисленными примерами, когда Достоевский умышленно и нарочито сталкивает полярные суждения, показывает — при этом не только в фабульных мотивах и сюжетных коллизиях, но буквально в каждом элементе повествования — сложность, противоречивость, необъяснимость жизненных явлений.

Различные стилевые системы могут не только сменять друг друга, отражая преемственность или, напротив, отрицание и пересмотр изжившего себя «вчерашнего», но и сосуществовать, обусловленные индивидуальными пристрастиями

их носителей. Но при этом все же немалую роль будет играть и неуклонно обновляющийся эстетический фонд каждой литературы. То, что сегодня привлекает свою новизной и поэтической свежестью, завтра может превратиться в штампы, которые станут по-разному осмыслять современники — развивая или отвергая. И штамп, и не утраченный своей привлекательности и силы своего эстетического воздействия художественный образ и прием, — все они остаются в «арсенале» литературы, и к ним пепежно обращаются, их учитывают другие писатели. В этом отношении интересна статья И. Ю. Подгаецкой, в которой анализируется отношение к «чужому» (к поэтическому арсеналу западноевропейской поэзии) Жуковского и его младших современников — Лермонтова и Тютчева.³⁰ Причем оба эти поэта осмыслили иноземные образцы, уже имея перед глазами — порой на тех же образцах построенный, но по-своему их интерпретировавший — поэтический мир Жуковского.

Движение стилей в русской прозе второй половины XIX века изучено еще недостаточно. Это понятно: слишком обширен материал, слишком сложно и многомерно творчество крупнейших писателей этого времени — Толстого и Тургенева, Чернышевского и Салтыкова-Щедрина, Гончарова и Некрасова, Успенского и Лескова. Даже один и тот же писатель в разные периоды своего творчества и в разных жанрах использовал порой резко различные одна от другой стилистические системы. Достаточно сравнить «Войну и мир» и народные рассказы Л. Н. Толстого, роман «Пошехонская старина» М. Е. Салтыкова-Щедрина с его же «Историей одного города».

Поэтому понятно, что в рассматриваемых книгах ТЛС мы видим лишь первые шаги в освоении стилистических тенденций этой эпохи. Некоторые общие тенденции освещены в статье Я. Е. Эльсберга.³¹ Автор подчеркивает, в частности, что противопоставленность стиля Толстого стилям Достоевского и Салтыкова-Щедрина (в свою очередь существенно различающимся) объяснима художественными исканиями, зависевшими не только от внутрилитературных, собственно стилистических оппозиций, но в значительной мере и от различий в общественных позициях писателей. Каждый из них искал свой путь, стремясь с наибольшей глубиной и наибольшим общественным эффектом отразить и оценить действительность. «Размежевание»

²⁵ Там же, с 287.

²⁶ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Л., 1952, т. 13, с. 66.

²⁷ Бочаров С. Г. Переход от Гоголя к Достоевскому. — В кн.: Смена литературных стилей, с. 17—57. Это сопоставление тем более имеет смысл, что, как известно, в «Бедных людях» Макар Девушкин сам «разбирает» «Шинель» и «Станционного смотрителя» и выражает свое крайне негативное отношение к гоголевской повести.

²⁸ Селезнев Ю. И. Многоголосие стилистической системы. — В кн.: ТЛС-1977, с. 193.

²⁹ Там же, с. 194.

³⁰ Подгаецкая И. Ю. «Свое» и «чужое» в поэтическом стиле: Жуковский—Лермонтов—Тютчев. — В кн.: Смена литературных стилей, с. 204—250.

³¹ Эльсберг Я. Е. Стили реализма и русская культура второй половины XIX в. — В кн.: ТЛС-1977, с. 7—46.

по другим принципам отмечает Н. К. Гей. Он считает, что «стилевая ситуация после Пушкина и Гоголя определялась разделением писателей-реалистов на „художников“, воссоздающих действительность как бы в формах самой жизни (Гончаров, Островский), и „писателей мысли“, в стиле которых момент интеллектуального осмысления изображаемого и оценочный момент становятся чрезвычайно существенными для всего строя повествования (Герцен)».³²

Писательские искания связаны также с выбором стиля, который оказался бы ближе, доступнее тому читателю, к которому в первую очередь обращался в своем творчестве автор. Именно в этом разгадка художественной манеры Н. Г. Чернышевского, привидившей в недоумение некоторых критиков, в этом и объяснение особого, народно-поэтического колорита поэзии Некрасова. Е. В. Ермилова специально подчеркивает роль ориентации на читателя в творчестве поэта: «Понятие... „толпа“ в целом играет для поэзии Некрасова огромную роль, потому что это прежде всего ее адресат. Это очень широкая социальная прослойка: центр ее — разночинец... часто — литератор, журналист, прямой, декларируемый им самим адресат его стихов... Это и была его аудитория, определявшая строй его стиха».³³

Во многих статьях второго тома ТЛС рассматриваются лишь определенные аспекты стиля. Но авторы осознают, что такое «расщепление» стиля произведение на отдельные компоненты, само по себе блестяще иллюстрирующее «механизм» художественных приемов, не должно уводить от синтеза, от показа того, как все эти элементы, взаимодействуя, создают неповторимый стиль каждого произведения, способствуют осуществлению художественной задачи автора. Мало того, исследователи избирают для анализа не случайные, не второстепенные черты, а именно те, которые определяют индивидуальный писательский стиль, создают его. В уже упомянутой выше работе Н. К. Гей рассматривает сочетание в романах Толстого разных стиливых начал, показывает, как «сопрягаются» они в произведении в единый, сложный, многогранный толстовский стиль. Интересен анализ роли и функции «опорных слов» в толстовском повествовании.³⁴

Ю. И. Селезнев в статье «Многоголосие стиливой системы» обращается к творчеству Достоевского, анализируя

присущую стилю писателя «принципиальную незавершенность, спиюминутную „документальность“ высказывания».³⁵ Поэтому стилиобразующий характер приобретает в его романах «молва», слухи, поэтому его повествованию присуща диалогичность, двуплановость (в том смысле, что подчеркивается противоречивость оценок и восприятия одного и того же предмета или явления одним и тем же лицом). Этот полифонизм его стиливой системы является в то же время неотъемлемым качеством «стилевого единства образа мира» у Достоевского.³⁶ Эту же тему продолжает на примере творчества Достоевского М. М. Гиришман.³⁷ Он сосредоточивается на анализе стиля в узком понимании этого термина, на том, что можно было бы назвать «слогом».³⁸ так как в центре внимания оказываются особенности ритмического строя повествования, свидетельствующие об авторских поисках средств речевого выражения «контрастирующих явлений», но находящихся тем не менее в «двуединстве», отражающем «сосуществование и совмещение противоположностей».³⁹

Н. В. Драгомирецкая, анализируя стиливую систему А. П. Чехова,⁴⁰ обращает внимание на особую позицию писателя, уничтожающего стиливую иерархию, при которой «автор-судья» в авторском изложении уже «слогом» своим, выбором слов, эпитетов, даже интонацией дает собственную, авторскую оценку происходящему. Чехов как бы передоверяет право размышления о жизни своим героям, поэтому в «авторскую речь» так свободно вливается интонация, речевые обороты и оценки самих героев повествования, так широко употребляется в речи повествователя «разговорное просторечие», так свободно протекает «речеобмен» между уравни-

³⁵ ТЛС-1977, с. 169.

³⁶ Там же, с. 191.

³⁷ Гиришман М. М. Совмещение противоположностей. — Там же, с. 208—229.

³⁸ В связи с этим стоит привести удачное, на наш взгляд, определение литературоведческого понимания стиля в тех случаях, когда исследуется именно слог — тот уровень литературного произведения, который как бы входит в сферу компетенции исследователей «языка художественной литературы». «Литературоведческий анализ стиля, — подчеркивает М. М. Гиришман, — не „перескакивая“ через слово и не замыкаясь в слове, должен показать конкретную содержательную наполненность слова-образа как значимого элемента формы в единстве образной системы художественного целого» (там же, с. 209).

³⁹ Там же, с. 217, 219.

⁴⁰ Драгомирецкая Н. В. Объективизация слова героя. — Там же, с. 383—420.

³² Гей Н. К. Сопряжение пластичности и аналитичности. — В кн.: ТЛС-1977, с. 113.

³³ Ермилова Е. В. Народное-поэтическое мышление в поэтическом стиле (Некрасов). — Там же, с. 56.

³⁴ Гей Н. К. Сопряжение пластичности и аналитичности, с. 108.

ненными речевыми сферами героя и повествователя». ⁴¹ «Не способностью ли Чехова переключать всю образную энергию на познание объекта, героя, — пишет Н. В. Драгомирецкая, — следует мерить активность его позиции „беспристрастного свидетеля“, его повествования, стиля?» ⁴²

Итак, в первых двух томах ТЛС перед нами не только предстает в основных своих стилевых потоках общая картина движения русских литературных стилей XIX века, но и содержится богатый материал для исследования стиля ведущих писателей этого столетия — Пушкина и Гоголя, Лермонтова и Некрасова, Толстого и Достоевского, Чехова. Эту картину дополняет статья Е. В. Ермиловой «Поэзия на рубеже двух веков», ⁴³ где рассматриваются особенности стиля К. Фофанова, К. Случевского, А. Апухтина, а также С. Андреевского и А. А. Голенищева-Кутузова. С. Андреевский, выступавший не только как поэт, но и как литературовед-критик, провозглашал «конец эпохи поэзии». Е. В. Ермилова анализирует те тупики и срывы, которые и дали основание для подобного пессимистического вывода. Для поэзии этого периода характерна утрата гармонии мироощущения (и не случайно тема смерти, смакование самого процесса умирания — одна из популярных поэтических тем этого времени) ⁴⁴ и гармонии формы: это время упрямого воскрешения поэтических штампов, безвкусно сочетающихся к тому же с натуралистическими деталями, время, когда рассудочность и декламация сосуществуют с запоздалым романтизмом, возрождаемым в эпоху, «когда была изжита возможность романтического переживания жизни». ⁴⁵

Третий том ТЛС озаглавлен «Многообразие стилей советской литературы. Вопросы типологии». Он в какой-то мере продолжает и развивает идеи и наблюдения, отраженные в двухтомнике, вышедшем в семидесятых годах. ⁴⁶ Но именно в томе ТЛС содержится попытка обобщенной характеристики стилового развития советской литературы с момента ее возникновения и до наших дней.

Обращает на себя внимание следующее. Если при анализе индивидуальных стилей писателей XIX века постоянно подчеркивалось их отличие от класси-

ческого, пушкинского стиля, то, говоря о творчестве Шолохова, Леонова, Блока и других советских писателей, предпочитают говорить о преемственности. В чем тут дело? Только ли в том, что к преемственности советской литературы по отношению к классической русской литературе критического реализма привлечено сейчас внимание теоретиков литературоведения ⁴⁷ и преемственность в стилевых приемах — лишь одна сторона этого более широкого и знаменательного явления? Или же о преемственности говорится, чтобы подчеркнуть возврат литературы «на круги своя» после «революции стилей», разразившейся в двадцатые годы, когда некоторым писателям казалось, что ориентироваться на русскую классическую литературу не только не должно, но и предосудительно?

Авторы ТЛС показывают, что преемственность между литературой социалистического реализма и русской классической литературой имеет глубокие основы. Художественные открытия Толстого, Достоевского, Салтыкова-Щедрина, Некрасова позволили с особенной глубиной отобразить и осмыслить русскую действительность. Литература социалистического реализма, основанная на принципиально новом методе, обогащенная новым, марксистским пониманием движения истории, народных судеб общественного идеала, тем не менее естественно и закономерно обратилась к богатому художественному опыту прошлого. Это обращение, однако, не было повторением старых прописей, даже если речь шла о принципах изображений характера, принципах «живописного воспроизведения мира», проблемах авторской речи и т. д.

Авторы ТЛС специально останавливаются на сущности того явления, которое предложено именовать «стилевыми традициями». Стилевая традиция это отнюдь не поверхностное подражание «слогу», отдельным стилистическим приемам. Стилевая традиция — это осмысленное следование чьим-либо принципам изображения и осмысления действительности. «Плодотворное развитие стилевых традиций Пушкина и Толстого, Достоевского и Некрасова, Лескова и Чехова, — пишет В. В. Кожин, — возможно лишь потому, что в самой жизни *продолжают* развиваться те черты и устремления, которые на более ранних этапах были с непревзойденной глубиной и полнотой схвачены в творчестве этих великих художников». ⁴⁸

⁴⁷ См., например, главу «Преемственность в развитии литературы как проблема исследования» в кн.: *Бушмин А. С. Методологические вопросы литературоведческих исследований*. М.; Л., 1969.

⁴⁸ *Кожин В. В. К вопросу о «стилевых традициях»*. — В кн.: ТЛС-1978, с. 30.

⁴¹ Там же, с. 391—392.

⁴² Там же, с. 388.

⁴³ См.: Смена литературных стилей, с. 58—121.

⁴⁴ Там же, с. 62—75.

⁴⁵ Там же, с. 99.

⁴⁶ Проблемы художественной формы социалистического реализма. М., 1971, т. 1. Аспекты изучения; Художественная форма и действительность; т. 2. Внутренняя логика литературного произведения и художественная форма.

Следовало бы, однако, подчеркнуть, что возможна и преемственность — спор, когда, обращаясь к тем же явлениям жизни, тем же вечным вопросам, современный писатель ищет иной ответ, иначе расставляет психологические, социальные и художественные акценты. Наглядный пример — традиции Достоевского в творчестве Л. Леонова, когда преемственность предстает перед нами как «переплав идей, обновление традиции... обнаружение новых источников ее жизнеспособности в современном искусстве».⁴⁹

При этом стилистическую преемственность следует отличать от подражания, преемственность плодотворна лишь тогда, когда «родственные формы производны не друг от друга, а соподчинены чему-то гораздо более крупному: единству общих творческих устремлений хотя бы и далеко отстоящих друг от друга авторов».⁵⁰

Прежде чем продолжить разговор о стилистической преемственности, задержимся на характеристике упоминавшейся ранее «стилевой революции» — на стремлении к коренной ломке стилистических (и вообще литературных) традиций в творчестве некоторых писателей двадцатых годов.

Масштабность этой ломки не следует переоценивать: ведущие писатели, будущие классики социалистического реализма в основном не поддались «авангардистскому буму», не отвергли необходимость учиться у классиков русского критического реализма, по-новому осмысливая саму действительность, находили в арсенале русской классики XIX века эффективные и глубокие приемы ее изображения.

Но определенный интерес представляет и тот факт, что многие писатели специально подчеркивали непосредственную связь «стиля» с предметом и адресатом литературы. «Споры о слове, о том, как писать, — отмечает Г. А. Белая, — не были фактом отвлеченной художественной полемики: за ними стояли ожесточенный спор идей, несовместимость концепций человека, подчас полярность представлений о путях развития революционной действительности».⁵¹

Поэтому многие стилистические новации тех лет имеют не только литературно-эстетическое, но идеологическое

объяснение. Так, расцвет «сказовой формы» оказывается не только развитием традиций Н. С. Лескова или А. М. Ремизова (если иметь в виду его еще дореволюционное творчество), но и стремлением авторов «уйти со сцены», предоставив слово самим персонажам, бьести их в повествование, ничуть не «олитературив», с их косноязычием, грубостью, примитивизмом в понимании происходящих преобразований общества. Рубленая проза 20-х годов являлась не только эмоциональным «протестом» против «приятного мастерства чеховской школы» (Вл. Лидин), но и выражением стремления в «слоге» отразить динамику послереволюционной жизни.

Иными словами, наряду со стремлением к стилистическому эпатажу, стремлением создать «свой стиль» (в нашем понимании — свой «слог») как манеру, не похожую на других, мы видим здесь и отражение мучительных художественных поисков, основанных на правильных по существу, но понятых слишком категорично представлениях о связи литературы с отображаемой ею действительностью.

Авторы ТЛС, разумеется, не ставили перед собой задачу представить полную картину стилистических потоков в советской поэзии и прозе 30—70-х годов. Но в статьях третьего тома ТЛС избраны для анализа некоторые важнейшие направления этого процесса, в частности соотношение в художественном произведении «смысла» и «изображения». В 20-е годы, пишет Г. А. Белая, «были художники, которым гармония этих начал казалась недостижимой. Мысль считали они насильем над внезапно открывшимся во время революции новым потоком фактов, типов, характеров. Правда непосредственного изображения (документа, очерковой зарисовки) представлялась в таком случае более адекватной самодвижению жизни, чем „предвзятость“ смысла. При этом само понятие „смысл“ отождествлялось с чем-то головным, умозрительным априорным».⁵²

Художественное разрешение этого противоречия рассматривается исследовательницей на примере творчества М. Горького двадцатых годов, когда он сформулировал задачу писателя такими словами: «Изображать мир таким, каким он его видит, ничего не порицая, ничего не восхваляя, ибо порицание — несправедливо, похвала — преждевременна, ибо мы живем все еще в хаосе и сами частицы хаоса».⁵³ И тем не менее

⁴⁹ Грознова Н. А. Творчество Леонида Леонова и традиции русской классической литературы. Л., 1982, с. 126.

⁵⁰ Небольсин С. А. Стилевые процессы и стилиевые традиции. — В кн.: ТЛС-1978, с. 68.

⁵¹ Белая Г. А. Проблема активности стиля: К исследованию исторической продуктивности стилей 20-х годов. — В кн.: Смена литературных стилей, с. 217.

⁵² Белая Г. А. Стиль и время: «Авторитетный» стиль и его проблематика. — В кн.: ТЛС-1978, с. 232.

⁵³ Горький и советские писатели: Незданная переписка. — Лит. наследство, 1963, т. 70, с. 502.

совершенно «устраниться» Горький не смог, и его авторская речь, сохраняя свои лексико-синтаксические особенности, невольно «вторгалась» в речь персонажей. «Как бы ни было стужено слово автора и сознательно отодвинуто в тень, в действительности доминирует стихия авторской речи... бросая ответ на слово героя, подчиняя его своим структурным законам».⁵⁴

Творчество М. Горького (автобиографическую трилогию и роман «Жизнь Клима Самгина») рассматривает в связи с этой же проблемой и Н. К. Гей.⁵⁵ Он обращает внимание на активно используемый писателем принцип «двуголосия», параллельного видения мира двумя рассказчиками (в трилогии это Горький-писатель и мальчик Алеша). Сказанное не означает противоречия между концепциями Г. А. Белой и Н. К. Гей: исследуются разные стороны горьковского творчества. Суть подобных наблюдений в другом. Анализ индивидуальных стилей Горького, Леонова, Шолохова⁵⁶ важен не только для понимания творческой индивидуальности этих писателей, но и для углубленного проникновения в сердцевину «вопроса вопросов» — какова роль стиля как непосредственной реализации авторской позиции: ведь проблема «авторитетного стиля», «полифонизма», соотношения авторского голоса и голоса персонажей, возможностей авторской оценки в ее различных формах — все это по сути дела разные подходы к «вечному треугольнику» функционирования литературы: автор—читатель—жизнь. Различие подходов к осмыслению и оценке соотношения этих факторов определяет собой и движение стилей, и разнообразие стилевых течений или индивидуальных стилей.

Завершая разговор об освещении в ТЛС стилевых направлений в советской прозе, подчеркнем как бесспорное достоинство сокращение временной дистанции между исследователем-филологом (не критиком, а именно *исследователем*) и литературным бытием: авторы «Смены литературных стилей» и ТЛС анализируют стили прозаиков 50—60-х годов⁵⁷ и наших современников — В.

Шукшина, В. Астафьева, В. Белова, В. Распутина.⁵⁸

Стоит отметить, что в книге «Смена литературных стилей» и в томах ТЛС с достаточной полнотой описано и движение стилевых тенденций в русской и советской поэзии на протяжении столетия: это статья Е. В. Ермиловой «Поэзия на рубеже двух веков»,⁵⁹ статья С. А. Небольсина «В поисках стилевой соразмерности. (Из опыта русской поэзии начала XX века)»,⁶⁰ статья Е. В. Ермиловой «„Пафос освоения“ и простота поэтического стиля», обращенная к русской поэзии тридцатых годов,⁶¹ и статья В. В. Кожина «Смена стилей и классическая традиция»;⁶² сюда же относятся наблюдения над стилем крупнейших советских поэтов: А. А. Блока,⁶³ В. В. Маяковского,⁶⁴ С. А. Есенина.⁶⁵

При этом статьи о стилевых тенденциях в советской поэзии, вошедшие в ТЛС, открывают иные перспективы ее изучения, сравнительно, например, с недавно вышедшими томами «История русской советской поэзии».⁶⁶ Дело не в преимуществах или недостатках обоих названных трудов, а в том, что специальный ракурс, избранный в ТЛС, позволяет выделить и описать такие особенности развития поэтических стилей, которые ускользают при традиционном историко-литературном анализе, так как

⁵⁸ См.: *Драгомирецкая Н. В.* Слово героя как принцип организации стилевого целого. — В кн.: ТЛС-1978, с. 446—459; *Белая Г. А.* Рождение новых стилевых форм как процесс преодоления «нейтрального» стиля. — Там же (о современной прозе см. с. 475—485). О В. Шукшине см. также в статье Я. Е. Эльсберга «Смена стилей в советском русском рассказе 1950—1960-х годов», с. 191—196.

⁵⁹ В кн.: *Смена литературных стилей*, с. 58—121.

⁶⁰ ТЛС-1978, с. 73—111.

⁶¹ Там же, с. 330—339.

⁶² Там же, с. 407—445.

⁶³ В указанной статье С. А. Небольсина, а также см.: *Сквозников В. Д.* Опыт возрождения пушкинской традиции как национального стиля (А. Блок). — Там же, с. 112—130.

⁶⁴ См.: *Сквозников В. Д.* Вторичный отзвук классики: О стиле Маяковского. — Там же, с. 131—160; *Подгаецкая И. Ю.* Стилевые формы общения с массовой аудиторией: Маяковский и «поэзия на случай». — Там же, с. 161—186; *Гончаров Б. П.* Определенность оценки в поэтическом стиле: Стилевой аспект речевого новаторства Маяковского. — Там же, с. 187—209.

⁶⁵ См.: *Ермилова Е. В.* Поэтическая биография и ее выражение в стиле. — Там же, с. 210—230.

⁶⁶ *История русской советской поэзии*. Л., 1983, т. 1; 1984, т. 2.

⁵⁴ *Белая Г. А.* Стиль и время, с. 242.

⁵⁵ *Гей Н. К.* Соотношение факта и идеи как проблема стиля: Художественный опыт М. Горького. — В кн.: ТЛС-1978, с. 307—329.

⁵⁶ Стилю М. Шолохова посвящены две работы: *Великая Н. И.* Единство эпической позиции (Шолохов). — Там же, с. 360—383; *Киселева Л. Ф.* «Память» и «открытие» в эпическом стиле (Шолохов). — Там же, с. 384—406.

⁵⁷ *Эльсберг Я. Е.* Смена стилей в советском русском рассказе 1950—1960-х годов. — В кн.: *Смена литературных стилей*, с. 178—198.

историк литературы интересуется прежде всего тем — «о чем» пишется, а исследователь стиля тем — «как». Необходимо, видимо, параллельное изучение истории литературы и истории стилей с постоянным взаимным соотношением результатов таких исследований.

Последний том ТЛС — «Теория литературных стилей: Современные аспекты изучения» — несмотря на свое осторожное заглавие, как бы предупреждающее, что исследование проблем стиля еще продолжается, все же мог бы носить более итоговый характер. Стоило бы обобщить в нем те наблюдения и выводы, которые были получены авторами предыдущих томов серии. Однако этого, к сожалению, не произошло. Для статей ТЛС-1982 характерна какая-то странная изолированность, автономность, странная именно для соавторов — участников одного труда. Так, в статьях Ю. Б. Борева⁶⁷ и В. Д. Сквозникова⁶⁸ говорится о сложных соотношениях понятий «метод» и «стиль», но друг с другом эти статьи никак не соотносены. В. П. Гончаров⁶⁹ совершенно справедливо и убедительно критикует различные научные направления, сторонники которых уничтожают художественное произведение как целое, настаивая на автономной значимости его элементов (порой даже таких «микроэлементов», как фонема!). Но стиль (если это действительно стиль, о чем уже говорилось выше) и является «видимым» выражением этой целостности. И разве не с этих позиций (хотя и не употребляя данного термина) рассматривался стиль Пушкина, Гоголя, Толстого, Шолохова в предшествующих томах ТЛС? Можно возразить, что там рассматривались в основном какие-то определяющие стороны стиля, а не стиль в целом. Верно. Но предварительность наблюдений не отменяет принципиального признания того, что необходимым именно целостный анализ, он как бы подразумевается в каждой работе, ибо все авторы данного труда принадлежат к иному направлению, чем те теоретики, с критикой которых выступает В. П. Гончаров.

Аналогичный «повтор» очевидного замечен и в статье И. Ю. Подгаецкой. Стиль, пишет она, отражает «художественное видение автора, создает новый, только ему присущий образ мира».⁷⁰ Но

⁶⁷ Борев Ю. Б. Художественный стиль, метод и направление. — В кн.: ТЛС-1982, с. 76—90.

⁶⁸ Сквозников В. Д. Претворение метода в стиле лирических произведений (постановка вопроса). — Там же, с. 204—227.

⁶⁹ Гончаров В. П. Проблема художественного целого и системность стилистического анализа. — Там же, с. 228—256.

⁷⁰ Подгаецкая И. Ю. Границы индивидуального стиля. — Там же, с. 33.

это, как мне кажется, и есть концепция авторов ТЛС. Когда же она ставит вопрос об «адекватности восприятия индивидуального стиля в ходе исторической смены литературных эпох»,⁷¹ то возникает сомнение, не слишком ли широко понимается здесь стиль: ведь меняется восприятие всего произведения в целом, и стиль его в том числе. В интересной по наблюдениям статье М. С. Кургинян⁷² речь идет о функции художественной детали. Примеры поучительны и интересны, хотя и не вызывает возражений. Но причем здесь стиль? Разве не являются эти детали компонентами сюжета произведения, а не его стиля?

Статья М. М. Гиршмана названа весьма ответственно.⁷³ Мы вправе поэтому ожидать именно в ней обобщения результатов многолетнего труда коллектива. Но статья не только не подводит итогов, но привносит в решение вопроса ряд новых отвлеченных рассуждений, заметно удаляющих нас от той привлекательной конкретности, которой обладали лучшие статьи томов ТЛС. Показательный штрих — в статье М. М. Гиршмана нет ни одной ссылки на статьи своих соавторов: неужели в них проблема не продвинулась ни на шаг и М. М. Гиршман должен начинать все сначала?

Хочу еще раз подчеркнуть, что, на мой взгляд, концепция хороша лишь тогда, когда она открывает дорогу практическому исследованию. И убедительный анализ конкретного произведения, демонстрирующий, как нужно изучать целостность его художественного мира, неизмеримо важнее многостраничных отвлеченных рассуждений о самом термине.

* * *

Подведем некоторые итоги. Рассмотренные в этом обзоре книги, объединенные проблематикой и методикой исследования, — определенный шаг на пути к совершенствованию теории литературных стилей и к созданию истории стилей русской и советской литератур. На наш взгляд, именно на этом втором пути авторы ТЛС добились наиболее значимых результатов: им удалось наметить основные направления эволюции стилей, очертить различные стилиевые потоки, показать формы и принципы стилиевой преемственности. Весьма интересны и плодотворны наблюдения над сочетанием в одном произведении разных стилиевых пластов, стилиевым полифонизмом.

Но если говорить о вкладе авторов в решение самого сложного вопроса тео-

⁷¹ Там же, с. 58.

⁷² Кургинян М. С. Природа стилиевой выразительности. — Там же, с. 91—136.

⁷³ Гиршман М. М. Стиль литературного произведения. — Там же, с. 257—300.

рии стилей — вопроса о природе и объеме литературного стиля, то здесь, на наш взгляд, мы по-прежнему топчемся на месте. Четкого определения того, что же такое стиль литературного произведения (стиль писателя), при этом определении, принятого всеми авторами ТЛС, мы не найдем. Можно возразить, отослав к определению стиля, данному во «Введении» к первому тому ТЛС, к определениям, спорадически сформулировавшимся в отдельных статьях. Но разве эти определения были реализованы на практике, положены в основу анализа?

Нам остается поэтому лишь попытаться обобщить, какие же компоненты стиля фактически исследуют авторы ТЛС в статьях, содержащих конкретные стилистические наблюдения.

Начнем «снизу», с речевых форм. «Слог», т. е. художественная речь, организованная по определенным, избранным автором принципам отбора и употребления,⁷⁴ — это самый видимый, можно даже подчеркнуть — видимый *всем*, а не только исследователям или критикам, компонент стиля. Фрагмент из повести Гоголя мы безошибочно отличим от фрагмента из сочинений Чехова или Горького, именно по этому неуловимому и в то же время бьющему в глаз качеству.

И как бы широко ни определялся стиль, именно «слогом», в широком его понимании, включающем в себя и отбор лексики, и речевые конструкции, и синтаксис, и ритм высказывания, и интонацию, по существу занимались более всего и авторы ТЛС.⁷⁵

Действительно: «выисканное слово» Гоголя, «стилевая иерархия» в его же произведениях, нарочитая неопределенность в описаниях у Достоевского, сложные синтаксические конструкции у Л. Толстого, яркая образность Горького, «телеграфный стиль» некоторых проза-

ков 20-х годов — это все не просто манера письма, а стилистический прием для наилучшего выражения художественной концепции действительности, принятой данным писателем в данном произведении.

А разве не в «слоге» выражает себя «полифонизм», сочетание разных стилевых пластов, разные принципы соотношения авторской речи и речи персонажей, свой авторский голос и авторский голос, окрашенный «влиянием» героев, и т. д.

Названные выше «элементы стиля» и были в центре внимания в рассматриваемых книгах. Это показательно, ибо стиль произведения доступен изучению прежде всего в своих «зримых», воплощенных в языке проявлениях. Что же касается таких компонентов стиля, как «сюжет», «композиция» (В. В. Кожин), «жанр», «композиция», «фабула» (Я. Е. Эльсберг), то это, думается, — элементы поэтики, художественной формы произведения. Не случайно они и не рассматривались авторами ТЛС. Можно оспорить это утверждение, сказав, что мы принимаем одно из возможных толкований стиля. Но задумаемся над вопросом: известны ли примеры анализа стиля литературного произведения, осуществленного на основе широкого понимания этого термина, анализа, при котором фабула, композиция и т. д. рассматривались бы, в согласии с теорией, как отчетливо выраженные компоненты стиля? Но, выступая за сужение понятия «стиль» до воплощенных в языке (лексике, строении фразы, интонации, ритме) форм изображения действительности, мы отнюдь не обедним его, не сведем к пресловутому микроанализу отдельных элементов, выступавшему под трафаретной этикеткой «язык и стиль». Целостность литературного произведения и понимание стиля как реализации принципов изображения и оценки действительности, принципов, выработанных и последовательно проведенных автором, диктует нам и направление анализа. Это должен быть не анализ отдельных элементов (лексики, отдельных лексических групп, образных средств и т. д.), а анализа всей совокупности речевых средств, от отдельного слова до фразы и периода, как средств, с помощью которых автор реализует, доводит до читателя свое видение мира. Такое понимание и такое описание стиля отчетливо проступало и в работах, рассмотренных в нашем обзоре.

⁷⁴ «Слог» — термин малоудачный. Но реальность обозначаемого им элемента художественного произведения хорошо чувствуют сами писатели. Это то, что Гоголь называл «складом и замашкой речи», то, что другие называют «стилем», иные — «тоном» повествования.

⁷⁵ Не о «слоге» ли говорят такие формулировки в определениях стиля: «внешние, непосредственно воспринимаемые стороны» (В. В. Кожин); язык, «воплощающий содержание образа» (П. В. Палиевский).

В. В. Прохоров

СЛУЖЕНИЕ РОССИИ

(ФУНДАМЕНТАЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ О ТВОРЧЕСТВЕ САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА)*

Близится к завершению один из капитальнейших трудов по истории русской литературы — научная биография М. Е. Салтыкова-Щедрина, создаваемая С. А. Макашиным. Увидел свет третий том. Два предыдущих смело могут быть причислены к заметным явлениям советского литературоведения.

Многообразны направления, по которым идет развитие филологических знаний. Верно, однако, и то, что в истории литературной науки явственно различимы масштабные исследовательские материалы, плодотворное освоение которых обуславливает характер и темпы движения пытливой мысли в других историко-литературных областях. Так, для 1920—1940-х годов чрезвычайно показательны и сами по себе, и с точки зрения перспектив филологии огромные успехи пушкиноведения, его общепризнанные достижения в текстологии и источниковедении, в эдичсионной технике и т. д. В 1950—1960-е годы наметился крутой подъем в изучении литературного наследия революционных демократов — Белинского, Герцена, Чернышевского, Добролюбова, Некрасова, в осмыслении кровной связи русских писателей с освободительным движением в стране. В эту пору особо пристальное внимание привлекает к себе сложная фигура Салтыкова-Щедрина.

Еще в конце XIX—начале нашего века щедринскую художественно-публицистическую школу прошли многие большевистские литераторы, соратники В. И. Ленина, для которых непреходящим был известный наказ вождя «оживить полностью Щедрина».¹ А. В. Луначарский, М. С. Ольминский, В. В. Воробьев, П. Н. Лепешинский, П. И. Лебедев-Полянский, М. М. Эссен, В. А. Десницкий, Н. К. Пиксанов, В. В. Гиппиус, В. Я. Кирпотин заложили фундамент марксистской науки о русском сатирике-демократе.² Но именно на послевоенные годы приходится существенное обновление и расцвет этой гуманитарной отрасли.

В процессе конкретных исследований выявлялся трудный, неоднородный путь революционного созидания в России. Во всей реальной многосторонности были

восприняты ставшие крылатыми слова Чернышевского, которые не раз приводил Ленин, говоря о диалектическом характере социального прогресса: «Историческая деятельность — не тротуар Невского проспекта».³ Новаторское изучение Салтыкова-Щедрина и «других писателей „старой“ народнической демократии»⁴ дало возможность точнее и объективнее оценить вклад в русскую и мировую культуру их идейных оппонентов, и прежде всего Достоевского, сообщило ускорение и иным сферам историко-литературного познания.

Наука о Салтыкове-Щедрине своими значительными приобретениями обязана в первую очередь деятельности А. С. Бушмина, С. А. Макашина, Е. И. Покусаева. В этой плеяде талантливых щедринистов С. А. Макашину принадлежит роль инициатора, зачинателя больших работ по изучению и пропаганде наследия великого сатирика России.

С. А. Макашин, один из первых и постоянных редакторов «Литературного наследия», ввел в научный оборот множество архивно-документальных материалов, относящихся к Салтыкову-Щедрину. За первую книгу щедринской биографии автор ее был в 1949 году удостоен Государственной премии СССР. Второй том — «Салтыков-Щедрин на рубеже 1850—1860 годов» (1972) — также высоко оценен литературной и научной общественностью в многочисленных рецензионных откликах. С. А. Макашин подготовил ценнейший сборник «М. Е. Салтыков-Щедрин в воспоминаниях современников», выдержавший уже два издания в серии литературных мемуаров.⁵ Его подвижническому труду, работе возглавлявшейся им редколлекции ведущих щедринистов мы обязаны самым полным собранием сочинений Салтыкова-Щедрина.⁶ Труды С. А. Макашина, писал Е. И. Покусаев, по праву занимают место «среди лучших образцов творческой разработки наследия русской революционной демократии».⁷ «В изучении биографии и мировоззрения писателя-сатирика, его литературной и общественной деятельности С. А. Макашин сделал больше, чем кто-либо дру-

* Макашин С. Салтыков-Щедрин: Середина пути: 1860—1870-е годы: Биография. М.: Художественная литература, 1984. 576 с.

¹ Цит. по: *Ольминский М.* Статьи о Салтыкове-Щедрине. М., 1959, с. 111.

² См.: *Покусаев Е. И.* Салтыков-Щедрин в советском литературоведении. — Русская литература, 1975, № 4, с. 15—31.

³ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 37, с. 57.

⁴ Там же, т. 48, с. 89.

⁵ М. Е. Салтыков-Щедрин в воспоминаниях современников. М., 1957; 2-е изд.; пересмотр. и доп.: В 2-х т. М., 1975.

⁶ *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч.: В 20-ти т. М., 1965—1977.

⁷ Вопросы литературы, 1973, № 10, с. 257.

гой, посвятив этому несколько десятилетий упорного труда», — подчеркивал А. С. Бушмин.⁸ Работы С. А. Макашина бесспорно способствуют повышению общей исследовательской культуры в нашей науке, предопределяя интерес к новым методическим и методологическим поискам в разных филологических жанрах.

Третий том научной биографии Салтыкова-Щедрина вводит нас в сложнейшие перипетии общественно-литературной борьбы 1860—1870-х годов, знакомит с драматическими ситуациями, в которые по воле судьбы и в силу своего удивительно последовательного, а потому и — для очень многих — несносного характера попадал писатель. Впечатляюще живо встают со страниц книги Некрасов и Достоевский, Тургенев и Писарев, Антонович и Елисеев, Анненков и Фет... Оживают голоса тех, кого история наречет «окружением Салтыкова-Щедрина»: его сослуживцев, ретивых начальников и «простедов» — подчиненных, близких знакомых и приятелей, родных и друзей, искренних почитателей и сподвижников, откровенных или скрытых врагов — «ненавистников».

С. А. Макашин, доказательно анализируя документальные источники, достигает поразительного эмоционального эффекта их действительного оживления. Редко случается, читая строго объективную по своей манере и по методу научную работу, *переживать* излагаемые в ней версии тех или иных исторических событий, коллизий, конфликтов. Книга вводит нас в мир замечательной личности, реально приближает к сегодняшнему читателю Салтыкова-Щедрина — художника, публициста, критика.

Трогателен, способен вызвать искреннюю симпатию к себе достаточно сложный человеческий облик его, страстный темперамент, неукротимо дерзкий, взрывоопасный и вместе по-детски наивный, быстро отходчивый и добрый характер. Это, пожалуй, главная удача автора научной биографии сатирика, соприсродная самому исследовательскому жанру — воссоздание образа, *личности* писателя, открытой всем болям времени, сочувственной к бедам и горестям русского народа.

«Прямодушие было одной из определяющих черт его личности и характера», — пишет о Салтыкове-Щедрине С. А. Макашин. «Его духовное бесстрашие не признавало принципиально никаких табу в выражении несогласия с отдельными позициями общественного лагеря, к которому он сам принадлежал, никаких „нас возвышающих обманов“, никаких благоговейных трепетов перед авторитетами. Сам он, с его сильной мыслью, устремленной в будущее, мог нести на себе тяжесть своего скеп-

тицизма. Но его критика слабых сторон тогдашнего освободительного движения и сопряженные с нею ирония и сарказм были часто нестерпимы для „верующих“ шестидесятников, особенно для молодого поколения» (с. 101). С. А. Макашин ищет и убедительно находит социально-психологические истоки печально известного в истории русской освободительной борьбы «раскола в нигилистах», драматического разлада в лагере революционной демократии. Речь идет, в частности, о внутриредакционном конфликте в «Современнике» после смерти Добролюбова и ареста Чернышевского, о резкой, доходившей до жестокой перебранки, полемике Салтыкова-Щедрина и Писарева, Антоновича и Варфоломея Зайцева.

Щедринские современники, каждый, разумеется, в меру ему отпущенного, запечатлели в мемуарных свидетельствах, приводимых в книге С. А. Макашина, крайнюю импульсивность натуры сатирика, деловую активность, независимость и смелость, раздражительность и горячность характера: Салтыков-Щедрин «был весь нервы и кипение» (с. 344). Его неповторимый облик просгугает не из отдельных, пусть и метких исследовательских аттестаций, но из всего сцепления материалов, в которые зовет нас взглянуться С. А. Макашин. В любой ситуации, при любом стечении неблагоприятных обстоятельств оставаться «в согласии со своими взглядами», действовать всегда и везде «в направлении своих общественных идеалов» — такова, последовательно показывает С. А. Макашин, заветная и стойкая позиция Салтыкова-Щедрина, которой верен он был всю свою жизнь (с. 194).

Много внимания уделено в книге С. А. Макашина отношению Салтыкова-Щедрина к Чернышевскому. Непрестанные нарекания в адрес сатирика вызывали известные его раздумья о «сочиненных и только портящих дело подробностях», наносящих урон благородной идее романа «Что делать?» (имелась в виду глава «Четвертый сон Веры Павловны»). «Действительно, — соглашается С. А. Макашин, — момент для полемики с социальной утопией Чернышевского был, объективно рассуждая, неподходящим. Но Салтыкову, с его авторитарным умом и независимым характером, не дано было накладывать узду на прямоту своих высказываний, к кому бы и к чему бы они ни относились» (с. 57). С. А. Макашин прекрасно продемонстрировал, как скептическое отношение к произвольным «усчитываниям» будущего, к излишне подробно выписываемым «моделям» справедливого грядущего жизнеустройства сочеталось у Салтыкова-Щедрина «с социальным идеализмом и морализмом почти религиозной окраски» (с. 60).

Сложно раскрыт в биографии и взгляд Салтыкова-Щедрина на револю-

⁸ Лит. газ., 1976, 4 фев.

ционно-народнические доктрины 1870-х годов. Автору «Истории одного города» была чужда свойственная народникам почти безоговорочная идеализация крестьянской общины. Его страшила вероятность стихийной «революции брюха», не подкрепленной «необходимыми организательными силами» народных масс. Время неоднократно подтверждало поразительную проницательность Салтыкова-Щедрина, умевшего угадывать сокрытые от современников «готовности» развития различных социальных явлений, высказывать удивительные по силе прозрения опережающие догадки и прогнозы.

В книгах С. А. Макашина о Салтыкове-Щедрина точно найдена мера соотношения собственно биографического и литературно-творческого материала. Из художественно-публицистических произведений тактично извлекаются и автобиографические послышки, и яркие, многомерные оценки эпохи. Каждая новая литературная работа Салтыкова-Щедрина рассматривается С. А. Макашиным как новый и достаточно внятный *поступок* писателя, как еще одно его реальное дело в жизни, как акт служения России. Исследователь Салтыкова-Щедрина в сущности говорит здесь и о важнейшей национальной особенности нашей литературы, для которой художественное слово, оставаясь образцом высокого поэтического совершенства, от самых своих истоков и до наших дней стремилось быть и становилось большим ответственным *делом*, событием общественной жизни, фактом гражданского мужества.

Современный читатель узнает, как «кипение» отрицательных салтыковских эмоций, вызванных конкретными столкновениями с разными лицами в разные поры жизни, провинциальной и столичной, чиновно-должностной и профессионально-литературной, доходило «до градуса творческого раздражения» (с. 279), как «ради истинных интересов народа он не щадил в своей критике сам народ» (с. 97).

Личная жизнь Салтыкова-Щедрина, как известно, не богата внешне занимательными, захватывающими сюжетами, неожиданными поворотами, чрезвычайными происшествиями. Поверхностному наблюдателю она даже может показаться малопримечательной и однообразной. Но это лишь в том случае, если вообще возможно деление человеческой жизни на личную и вне- или безличную. Салтыков-Щедрин такого деления не знал никогда. Почти все его сознательные годы были отданы писательству, родной литературе, сатирическому искусству. Он весь в своих книгах, и поэтому его жизнеописание — это в большой степени биография его сатирических и других произведений.

Органично входят в книгу о судьбе Салтыкова-Щедрина главы, посвящен-

ные его творениям. Центральное место занимает здесь «История одного города» — одна из бессмертных вершин щедринской социально-политической сатиры. С. А. Макашин пишет о щедринском образе мрачной, трагической России, о противоречивых отзывах на книгу о городе Глупове современных сатирику читателей и критиков, об адресовавшихся Салтыкову-Щедрину несправедливых укорах в «глумлении» над народом. К лучшему страницам научной биографии с полным правом следует отнести размышления исследователя над многозначно недоговоренным финалом «Истории одного города», в котором, «полифонически сплетаясь с трагической темой длящейся ночи, возникает тема конца Глупова» (с. 446).

Щедринское *оно*, появляющееся на последней странице романа («Полное гнева, оно неслось, бурвя землю, грохоча, гудя и стеля и по временам изрыгая из себя какие-то глухие, каркающие звуки»), запечатлело намеренную авторскую недосказанность, мудрый скепсис писателя, трезво оценивавшего ближайшие перспективы исторического развития страны. К концу 1860-х — началу 1870-х годов в творческом сознании Салтыкова-Щедрина оформляется, образно реализуемое в сатирико-публицистических циклах очерков, представление об Истории, которая занимает высшую точку в иерархии щедринских ценностных представлений о мире, о жизни общества. И героев своих, и подспудно обнаруживаемые законы социально-политического быта и бытия, по которым они живут, и себя самого он вверяет Истории, ища в ней поддержку своим силам, хотя и не питая иллюзий относительно быстроты, с которой свершится ее праведный суд.

С. А. Макашин повышенно внимательно к внутренним побудительным импульсам, ведущим Салтыкова-Щедрина к новым и дерзким художественно-сатирическим открытиям и откровениям, повелевающим вступать в яростные полемические бои, входить в состав демократической журнальной партии и энергично работать в ее рядах. Подробно освещена в книге деятельность Салтыкова-Щедрина-редактора, его исключительная принципиальность, без оглядки на литературные имена или на «привходящие обстоятельства» (исключая разве что цензуру, в жестоких тисках которой он творил всю свою жизнь), прямота суждений, его талантливая редакторская правка чужих произведений.

В новом томе биографии Салтыкова-Щедрина ярко повествуется о литературно-критических выступлениях писателя, о его позитивной эстетической программе, о пафосе аналитических оценок новых книг своих современников. Эти оценки отмечены редкостно безупречным художественным вкусом и общественным чутьем. Статьи и рецензии

Салтыкова-Щедрина в «Современнике», а затем и в «Отечественных записках», пишет С. А. Макашин, «замечательны не только силой мысли, но и необычностью формы, стиля, языка» (с. 79). В них сполна обнаруживается сатирический темперамент писателя, его откровенная неприязнь к антинародному содержанию книг, к натуралистической односторонности повествования, неустойчивости воззрений, робости перед властями преследующими или мотыльковой беспечности в мире острых социальных антагонизмов. «Не приходится доказывать, — справедливо замечает С. А. Макашин, — что высказывания эти драгоценны не только в их общем, объективном значении, но и применительно к биографии их автора — писателя духовно бесстрашного и к малейшей шаткости взглядов нетерпимого» (с. 88).

В биографии Салтыкова-Щедрина постоянно угадывается и незримое присутствие еще одной «полуотвлеченной личности», без которой не мыслил своей литературной судьбы писатель. Ведь все его художественно-публицистические очерки, рассказы, фрагменты, слагавшиеся в циклы, были родом «недоконченных бесед» с читателем. С. А. Макашин рассказывает и о неудавшихся попытках Некрасова и Салтыкова-Щедрина создать наряду с журнальной и свою собственную газетную трибуну для выражения взглядов демократического лагеря и для непосредственного и более тесного контакта с постоянно расширявшейся в России массовой читательской аудиторией.

В научный оборот впервые вводится и много новых документов, в их числе служебные бумаги Салтыкова-Щедрина, мемуарные записи и др. С. А. Макашин остается неукоснительно верен своему принципу извлекать из этих документов лишь то, что «позволяет заглянуть в его (Салтыкова-Щедрина, — В. П.) душу, характер, а также то, что существенно в них для „хроники“ его жизни, для его идейной биографии и социального поведения...» (с. 186). Обращаясь

к фактам из служебной деятельности Салтыкова-Щедрина в Пензе, Туле, Рязани, исследователю в первую очередь реконструирует круг тех явлений жизни, которые питали творческое воображение писателя, становились первоотчетком для художественно-публицистических обобщений и собирательных характеристик и образов («легковесные», «глуповцы», «помпадурсы», «пенкосниматели» и т. п.).

Ко всему сказанному надо добавить, что рецензируемое литературоведческое исследование — это добротная проза, исполненная аналитического изящества и выразительного повествовательного лаконизма. Труд С. А. Макашина суждена большая и плодотворная жизнь. Располагая собранием сочинений Салтыкова-Щедрина, сборником мемуаров о нем, научной биографией писателя, можно уже в ближайшем будущем заметно расширить фронт исследовательских работ, приступив к выполнению таких филологических заданий, многие из которых пронизательно намечены самим С. А. Макашиным.⁹ К их числу относится издание массовыми тиражами, популярными сериями щедринских классических произведений. На очереди работа над Летописью жизни и деятельности Салтыкова-Щедрина, над Словарем щедринских фразеологизмов. Предстоит основательное изучение эзопской речи, природы щедринских собирательных образов, глубокое осмысление связи Салтыкова-Щедрина с русской культурой XIX века (литературой, театром, музыкой, живописью), с русской читающей публикой. Особый интерес представляет вопрос о влиянии творчества сатирика на возникновение и развитие марксистской критики в России, на отечественную и мировую литературу нашего столетия. Труд С. А. Макашина открывает новые перспективы советскому щедриноведению.

⁹ См. подробнее: Макашин С. После юбилея: (О некоторых итогах и задачах изучения Салтыкова-Щедрина). — Вопросы литературы, 1977, № 10, с. 164—187.

Т. В. Кривошапова

ИССЛЕДОВАНИЕ ПО ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ЖАНРА ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКИ *

В современной филологической науке видное место занимают исследова-

* Леонова Т. Г. Русская литературная сказка XIX века в ее отношении к народной сказке: Поэтическая система жанра в историческом развитии. Томск: Изд. ТГУ, 1982.

ния, посвященные проблемам развития литературных жанров. В течение последних лет обращают на себя внимание работы, подготовленные Томским университетом. Коллектив кафедры литературы организовал четыре межвузовские научные конференции, посвященные проблемам метода и жанра, материалы конференций систематически пу-

бликуются. Не случайно именно под грифом Томского университета была издана и монография Т. Г. Леоновой, в центре внимания которой проблема поэтической системы жанра литературной сказки XIX века в историческом развитии.

В советском литературоведении и фольклористике неоднократно раздавались призывы к изучению художественной системы явления, к выработке критериев системного анализа фольклора и литературы.¹ Одним из последних исследований проблемы является рецензируемая книга. Примечателен ее подзаголовок: «Поэтическая система жанра в ее историческом развитии», прямо указывающий на генезис теоретико-методологических принципов, положенных в основу монографии. В советском литературоведении они получили свое обоснование в статьях академика М. Б. Храпченко, впервые опубликованных в 1930-е годы. Спустя сорок лет он вновь напишет о необходимости системного анализа литературы, в частности о том, что было бы интересно «выяснить связи в сфере жанров».² Книга Т. Г. Леоновой, содержащая историко-поэтический анализ жанра, являющегося принадлежностью двух художественных систем — литературы и фольклора, служит решению одной из актуальных проблем, стоящих перед современной филологической наукой.

Практически впервые (исключение составляет книга И. Лупановой, вышедшая четверть века назад в Петрозаводске и ставшая библиографической редкостью)³ в нашей стране появилась книга о жанре литературной сказки, его становлении, развитии, формировании поэтической системы. Правильность авторской исследовательской установки состоит в том, что Т. Г. Леонова не ограничивается аналитическим рассмотрением сказки как принадлежности литературной системы жанров, но считает своей принципиальной задачей сопоставить ее со сказкой народной. Следует признать удачным и выбор материала исследования: хотя истоки жанра литературной сказки можно обнаружить на более ранних этапах развития отечественной литературы (XVII и даже XVI век), но именно в XIX веке жанр достигает своего расцвета.

В первой главе «У истоков жанра» автор выявляет предпосылки возникновения рассматриваемого литературно-

го явления. Процесс формирования его шел, по мнению Т. Г. Леоновой, путем введения сказки в художественную систему произведения, то в качестве составного элемента, то в качестве его сюжетной основы. В книге разделяется мнение ряда исследователей древнерусской литературы о том, что именно народная сказка дала начало русской повествовательной литературе. Представляют бесспорный интерес наблюдения автора над «путями вхождения» народной сказки в русскую литературу XVIII века. Постоянная установка исследовательницы на выявление принципов, создающих поэтическую систему, ощутима и здесь. Анализируя ставшие популярными в XVIII веке сказочные сборники, Т. Г. Леонова приходит к выводу о том, что промежуточной художественной формой между жанровыми образованиями сказки фольклорной и литературной были «пересказы и обработки народных сказок» (с. 15). Принципиально для научной концепции книги утверждение, что происшедшие в литературных обработках XVIII века изменения языка, стиля, образов и сюжета сказки народной послужили основанием для развития литературного жанра в первой половине XIX века. В этом конкретном случае особую ценность обретает значительная фольклористическая база автора, сумевшего ввести в круг обозримого пространства не только литературные публикации (повести, рыцарские романы и поэмы, в которых наблюдалось влияние сказки), но и первые типы народных сказочных сборников, имеющие чрезвычайно мало общего с современными научными публикациями и демонстрирующие факты «вторжения индивидуального начала в сферу коллективного творчества» (с. 15).

Последующие три главы монографии — «Фольклорно-литературный синтез в поэтических сказках А. С. Пушкина». «Сказочный жанр в русской поэзии после А. С. Пушкина». «Литературная сказка в русской прозе середины XIX в.» — посвящены системному рассмотрению жанра в русской литературе XIX века. Особенной удачей автора, на наш взгляд, следует считать главу о сказках Пушкина. Несмотря на многочисленные научные публикации, им посвященные, Т. Г. Леонова продемонстрировала принципиально новый подход, поставив в качестве первоочередных задачи выявления типов художественной структуры пушкинских сказок, их связи с предшествующей народнопоэтической и литературной традицией. По мнению автора, пушкинские сказки явились источником дальнейшего развития жанра на всем протяжении XIX века. Поэтому не вызывает удивления стремление Т. Г. Леоновой выявить принципиальные структурные различия между сказками Пушкина. «Сказка о поле и о работнике его Балде» определена в

¹ См., например: Фольклор: Поэтическая система. М., 1977; Далгат У. Б. Литература и фольклор. М., 1981.

² Храпченко М. Б. Размышления о системном анализе литературы. — В кн.: Контекст-1975. М., 1977, с. 58.

³ Лупанова И. П. Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX века. Петрозаводск, 1959.

книге как сатирико-дидактическая сказка в фольклорном стиле, «Сказка о царе Салтане» и «Сказка о мертвой царевне» — как лирические поэмы-сказки, «Сказка о рыбаке и рыбке» — как социально-философская сказка в фольклорном духе, «Сказка о золотом петушке» — сказка-гротеск в фольклорно-пародийном стиле. Выявление жанровой специфики пушкинских сказок проведено автором с учетом «характера связи коллективного (фольклорного) и индивидуального (авторского) начал в произведении» (с. 21): анализу подвергается сюжетно-композиционная структура произведения, образность, форма повествования. Системный подход позволил проследить эволюцию жанра сказки в творчестве Пушкина, которая проявилась «в изменении соотношения... литературного и фольклорного начал», развивающегося от их синтеза к «открытой оппозиции по отношению к фольклору» (с. 108).

В послепушкинском периоде развития жанра Т. Г. Леонова выделяет две линии, первая из которых «связана с созданием сказок в народном стиле, вторая — в пародийно-фольклорном» (с. 110). Причинность подобной двунаправленности в эволюции литературной сказки видится автору в специфике развития стихотворных жанров в русской литературе. Глава, посвященная стихотворным сказкам, за исключением раздела о творчестве П. П. Ершова, воспринимается, к сожалению, как тезисная, во многом называющая проблемы либо констатирующая их, но не содержащая детального их анализа (в частности, сказки, созданные в пародийно-фольклорном стиле, осмыслены Т. Г. Леоновой как факт литературной борьбы 1830—1840-х годов, а их эволюция видится в том, что спустя два-три десятилетия они становятся и фактом общественной борьбы).

С этой точки зрения большой интерес представляет глава о прозаической литературной сказке середины XIX века. Как бы возвращаясь к генетическим истокам жанра — пересказам и обработкам XVIII века, Т. Г. Леонова выявляет два основных направления в освоении русскими прозаиками литературной сказки: создание произведений в фольклорном стиле (В. И. Даль и другие) и гротескные фантастические повести нефольклорного стиля (А. Погорьевский, В. Ф. Одоевский). В определенной степени именно эта глава вводит читателя в проблематику последнего раздела книги, посвященного сказкам М. Е. Салтыкова-Щедрина. Т. Г. Леонова сосредоточила свое внимание на проблеме, недостаточно изученной в щедриноведении, несмотря на наличие целого ряда высококвалифицированных научных исследований, посвященных сказкам писателя. Это вопрос о взаимоотношении двух сказочных циклов,

разделенных между собой пятнадцатью годами, — сказок 1869-го и 1880-х годов. Отмечая отсутствие в сказках 1869 года связи с фольклором на сюжетном уровне, автор констатирует их внутреннюю связь с фольклорно-сказочной фантастикой и принципами сюжетостроения народной сказки (с. 150—151). Сказки Щедрина осмыслены Т. Г. Леоновой в русле предшествующей литературной традиции; в частности, убедительно показано продолжение линии Даля и Одоевского, состоящей в создании литературного образа рассказчика (с. 159). Интересен в книге анализ внутрижанровых, внутрисистемных изменений, наблюдаемых в сказках Щедрина 1880-х годов; они обнаруживаются практически на всех уровнях — в сюжетности, сюжетно-композиционной структуре, образности, форме повествования (с. 166). Именно в этих произведениях автор монографии видит апогей в развитии сказочной сатиры в русской литературе XIX века: «В них завершился процесс оформления литературной сказки как авторской художественной системы, совершенно отличной от фольклорной, обнаруживающей с ней лишь отдаленные связи и общность главных жанровых признаков» (с. 192). Этот главный вывод в целом совпадает с мыслью А. С. Бумина, утверждавшего, что сказки Щедрина развиваются на пути «от фольклора». Восприятие щедринских сказок как кульминации развития жанра русской литературной сказки в прозе позволяет автору распространить главное наблюдение, касающееся процесса формирования жанра в творчестве выдающегося русского сатирика, на «развитие художественной системы русской литературной сказки второй половины XIX века», которое «шло от расцвета жанра в русле фольклорных традиций к отталкиванию от этих традиций» (с. 194).

Таким образом, Т. Г. Леонова проследила основные тенденции развития сказочного жанра в русской литературе XIX века, выявила основные жанровые разновидности и жанровые признаки литературной сказки. Принципиальное значение имеет авторская мысль о причинности разнообразия художественных форм русской литературной сказки: «Литературная сказка в отличие от народной по своей природе является жанром индивидуального, а не коллективного творчества. Поэтому общежанровому единообразию фольклорной сказки противостоит индивидуальное разнообразие сказок русских писателей XIX в.» (с. 196). Характерно, что подобное «индивидуальное разнообразие» присуще русской литературной сказке и на последующем этапе ее развития — в конце XIX — начале XX века.

В книге Т. Г. Леоновой впервые решена актуальная научная проблема — исследована поэтическая система жанра литературной сказки XIX века в ее

историческом развитии. Кроме очевидных научных достоинств монография обладает и беспорной практической зна-

чимостью — она полезна студентам-филологам, преподавателям вузов, учителям средней школы.

А. С. Мылъников

ВАЖНЫЙ ИСТОЧНИК ПО ИСТОРИИ МЕЖСЛАВЯНСКИХ ЛИТЕРАТУРНЫХ СВЯЗЕЙ*

Книговедческие каталоги нередко по традиции рассматриваются прагматически, лишь как средство наведения той или иной справки. Однако при всей несомненной важности этого не следует упускать из виду и другую, не менее существенную сторону дела — их общую историко-культурную значимость. Плодотворность такого подхода неоднократно отмечалась в советской да и в зарубежной специальной литературе, в том числе и автором этих строк. Речь идет о больших возможностях, которые открывает книговедческий подход в историческом и литературоведческом источниковедении. В частности, обращалось внимание на то, что значительные информационные ресурсы заложены в совокупном анализе книжного репертуара определенной эпохи, позволяющем полнее представить динамику духовного развития соответствующего времени.

Конечно, произвести такой анализ далеко не так просто, а порой и невозможно, не имея необходимой исходной базы. Именно поэтому «Каталог», составленный известными украинскими историками культуры и книговедами А. П. Запаско и Я. Д. Исаевичем, заслуживает самого серьезного внимания со стороны литературоведов и историков культуры: этот труд впервые дает возможность обозреть книжную продукцию, изданную на территории Украины с 1574-го по 1800 год. Но прежде всего несколько слов о самом «Каталоге».

Рассматриваемая работа не случайно названа «Памятники книжного искусства». Она представляет собой не столь часто встречающийся у нас тип иллюстрированного научного описания старопечатных изданий. Сами по себе эти иллюстрации — титульные листы, фронтисписы, вписки и др. — украшают издание, придают ему праздничный вид. Но основная роль их, разумеется, состоит не в этом. Тщательно подобранные и удачно в целом размещенные,

они становятся составной органической частью «Каталога» — помогают лучше представить генезис искусства книги на протяжении трех веков, эволюцию художественных стилей, наконец, помогают в идентификации экземпляров книг, находящихся в разных местах и не всегда полностью сохранившихся.

Выявляя и описывая эти экземпляры, авторы «Каталога» в библиографии к каждой записи приводят сведения об основных книгохранилищах Советского Союза и зарубежных стран, где соответствующие издания представлены в настоящее время. Здесь же названы важнейшие исследования, посвященные этим изданиям. Все эти сведения представляют интерес для специалистов, занимающихся историей не только украинской, но также русской и общеславянской культуры.

Заслугой авторов является, между прочим, и то, что они в предисловиях к каждой части «Каталога» подчеркивают историко-культурную значимость включенных в него материалов, приводя, в частности, сжатый очерк истории украинского книгопечатания и украинско-русско-белорусских литературно-культурных связей второй половины XVI—XVIII века. Этой цели способствуют и вспомогательные указатели, которыми снабжен «Каталог». В их числе для историков литературы первостепенный интерес представляют тематические указатели. Чтобы дать общее представление об их информационной ценности, приведем в качестве примера лишь некоторые рубрики: «античная литература и культура», «буквары», «драматические произведения», «панегирики», «публицистика», «риторика и поэтика», «словари», «филологическая наука». Не менее важным подспорьем являются и именные указатели. Наряду с именами деятелей украинской культуры мы находим здесь имена М. В. Ломоносова и Г. Р. Державина, многих польских писателей, поэтов и историков — М. Бельского, Я. Длугоша, Я. Кохановского, И. Красицкого и других.

Страницы «Каталога» воскрешают сложную картину обществено-политической и литературно-культурной жизни Украины XVI—XVIII веков. С самого начала книгопечатание здесь отличалось многоязычием. Наряду с украинским

* Запаско А., Исаевич Я. Памятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні. Львів: вид. при Львівськ. держ. ун-ті видавничого об'єднання «Вища школа», 1981—1984, кн. 1 (1574—1700), кн. 2, ч. 1 (1701—1764), ч. 2 (1765—1800).

языком, книги печатались на русском, церковнославянском, польском, чешском, молдавском, немецком, французском, латинском, греческом и еврейском языках. Их тематика была многообразной, отражая непростые перипетии исторического развития тех столетий. Но главная, магистральная тема — борьба против иноземного гнета, в защиту общих этнокультурных традиций русского, украинского и белорусского народов, за упрочение связей между ними. В разное время борьба эта принимала различные формы. В последней трети XVI и на протяжении почти всего XVII века она по понятным причинам носила преимущественно конфессиональный характер, хотя, разумеется, отнюдь не исчерпывалась этим. В качестве лишь одного из примеров сошлемся на киевский «Синописис или краткое собрание от различных летописцев о начале славенороссийскаго народа и первоначальных князех богоспасаемаго града Киева», изданный в лаврской типографии в 1674 году (№ 520). Вскоре последовали его переиздания, сперва в Киеве, а затем в Москве и Петербурге. До выхода в свет «Краткого летописца» М. В. Ломоносова (1760) «Синописис» употреблялся в российских школах в качестве учебника. По словам И. П. Еремина, история Киевского государства трактовалась в «Синописисе» как начальный этап становления русской государственности, поэтому книга носила публицистический характер, обосновывая историческую правомерность воссоединения украинского и русского народов. До 1653 года важную роль играла идейная борьба против католицизма и его коварного орудия — униатства. Эта задача оставалась актуальной для Правобережной Украины и в последующие десятилетия, которым посвящены другие части «Каталога».

Литературно-культурные контакты проявляются по-разному. Они не ограничиваются книжными связями или взаимными переводами тех или иных произведений, хотя, конечно, выявление и обобщение такого рода фактов для изучения контактов чрезвычайно важно. Порой существенным компонентом в исследовании процесса является факт издания той или иной книги на данной территории. Для подтверждения жизненной силы культурных связей между тремя братскими восточнославянскими народами принципиальную значимость имеет уже история возникновения книгопечатания на Украине. Она, как известно, олицетворена именем и делами славного русского первопечатника Ивана Федорова. И Львов, где Иван Федоров выпустил в 1574 году первую на Украине печатную книгу «Апостол», явился городом, с которым связан не только заключительный период жизни Ивана Федорова, но и почин книгопечатания на Украине.

Наряду с Иваном Федоровым неоче-

пную роль в развитии и упрочении украинско-русско-белорусских связей сыграли такие украинские ученые-книжники, как М. Смотрицкий и П. Берында. Хотя знаменитая «Грамматика» Смотрицкого первоначально была издана за пределами Украины, в Евье (1619), на ее основе в Кременце в 1638 году появилась «Грамматика или писменница языка словенскаго» (№ 260), авторство которой приписывается Афанасию Пузину. «Грамматика» М. Смотрицкого, которую очень высоко ценил М. В. Ломоносов, была переиздана в Москве в 1648 году. Она оказала влияние на аналогичные труды И. Копиевича (1706), Ф. Поликарпова (1721), Ф. Максимова (1723). Позитивный вклад в русскую лексикографию внесли украинские ученые-книжники Е. Славинецкий и А. Корецкий-Сатавовский, в середине XVII века работавшие в Москве.

Особую страницу в развитии украинско-русских, а отчасти и общеславянских научно-литературных связей мог бы составить анализ учебной литературы, выходящей в Остроге, Киеве, Львове и других украинских городах конца XVI—XVIII века. Собранные в «Каталоге» материалы создают для такого комплексного анализа все необходимые возможности. Первопроходцем в этой области был опять-таки Иван Федоров, выпустивший в 1574 году во Львове «Букварь» (№ 2). Это было первое в восточнославянской среде печатное учебное руководство для начального обучения детей грамматике, письму, чтению и счету. Спустя всего несколько лет Иван Федоров переиздал «Букварь» в Остроге, введя в него сказание черноризца Храбра «Какое состави святый Кирилл Философ азбуку по языку словенску и книги преведе от греческих на словенский язык» (№ 4). Иными словами, русский и украинский первопечатник осуществил впервые публикацию источника, который сыграл заметную роль в борьбе за упрочение общественно-культурных связей между русским, украинским и белорусским народами и занял позднее важное место в разработке проблем славянской филологии. В последующие десятилетия буквари стали постоянной составной частью издательской продукции на Украине. Далеко не все подобные издания дошли до нашего времени. Так, в «Очерке славяно-русской библиографии» В. Т. Ундольского приведена ссылка на «Букварь языка словенских писаний человеком учитися хотящим в полезное руководство», выпущенный типографией киевской Лавры в 1664 году (№ 415). Есть сведения, что львовский печатник Михаил Слезка издал в конце 1660-х годов «Букварь языка славенска». Примечательно, что, по примеру Ивана Федорова, в него включено и сказание Храбра (№ 444). Другим видом учебной литературы были грамматика. Первая книга

такого рода вышла в 1591 году в типографии Львовского братства. Она называлась «Аделфотис. Грамматика доброглаголивого еллинословенскаго языка» (№ 22). Практические потребности народного образования, и в особенности борьбы против католической экспансии, привели вскоре к созданию серьезных трудов по славянской грамматике и лексикологии. Среди них особое место занимал «Лексикон славенороссій» Памвы Беринды, первое издание которого увидело свет в Киеве в 1627 году (№ 159). Этот труд, который высоко оценивали позднее А. Х. Востоков и его учитель А. И. Ермолаев, уже в XVII веке сыграл существенную роль в филологических занятиях не только на Украине, но и в России, а также за рубежом (например, этой работой пользовался шведский ученый Спарвенфельд). Все это оказало воздействие на формирование научных основ зарождавшейся славистики.

Наряду со «славянскими» букварями, грамматиками и словарями, на территории Украины выходили и пособия по польскому языку. В их числе следует упомянуть книгу «Наука к чтению польского письма» (Львов, 1599) — старейший из известных ныне датированных букварей польского языка (№ 48). В 1778 году в Почаеве на польском языке увидела свет «Грамматика российская» М. Любовича, посвященная Адаму Чарторыйскому. Примечательно, что она представляла собой переработку «славного российского автора М. Ломоносова» (№ 2941). Почаевское издание относится к числу любопытных примеров межславянских (украинско-русско-польских) связей. Предпринимались и издания польских грамматик и двуязычных словарей. Так, в типографии львовского коллегиума в 1747 году была перепечатана «Грамматика польского языка» Ф. Мениньского с гданьского издания 1649 года (№ 1610). В 1765 году в Киеве вышла грамматика латинского языка, в составе которой находился и краткий латинско-польский словарь (№ 2381). На русском и польском языках на исходе XVIII века в Почаеве был издан «Букварь для обучения юношества читать по российском и польском» (№ 4039).

Собранные в «Каталоге» материалы открывают большие возможности для суммарного статистического анализа подобных изданий. Так, в первой книге «Каталога» зарегистрировано 21 издание букварей, а во второй книге — 48. Изучение темпов и динамики выпуска букварей, а равно их содержания и языка имеет важное значение для понимания духовного климата того времени. При этом для исследователей истории межславянских литературных связей сугубую ценность могут представить авторские и издательские предисловия и послесловия к этим и другим изданиям, на что уже обращалось внимание рядом

советских литературоведов. Из последних работ такого рода хотелось бы назвать интересную книгу Ю. А. Лабинцева «Русское историческое повествование XVI—XVII веков», включающую публикацию источников по истории книги и литературы этого времени (М., 1984). При этом во внимание должны приниматься книги любого — как светского, так и конфессионального — содержания, поскольку в них отразились обстоятельства идейно-культурной борьбы той эпохи, их художественное и прифоговое оформление. В качестве примера сошлемся на полемический сборник, выпущенный в 1628 году лаврской типографией в Киеве. Любопытно уже его название: «Аполлеіа апологіи книжкии діалектом роуским написаной полским зась ве Лвове друкованои» (№ 169). Интерпретация подобных публикаций в контексте историко-литературных исследований будет способствовать расширению источниковой базы и тем самым более полному раскрытию общего контекста межславянских культурных связей конца XVI—XVIII веков.

Ценные материалы на этот счет содержат также книги исторического содержания, сведения о которых легко получить, обратясь к соответствующей рубрике тематического указателя к первой и второй книгам «Каталога». Вот лишь один из примеров. Около 1670 года типография Киево-Печерской лавры выпустила «Житіє князя кїївського Володимира». Интересно, что книга эта была издана на украинском языке с указанием: «Вибрано з лїтописца Рускаго, преподобнаго Нестора Печерскаго» (№ 469). Или другой, не менее яркий пример роли исторических традиций в развитии межславянских культурных связей: книга киевского типографа Спиридона Соболя «Мпнея общяя Кириллом Філософом учителем словян и болгар ... составлена» (№ 173).

Мы остановились на некоторых аспектах источниковедческих возможностей, которые открываются перед исследователями, обращающимися к «Каталогу» А. П. Запаско и Я. Д. Исаевича. Однако в процессе использования этого выполненного на высоком уровне труда возникает ряд критических замечаний и пожеланий, на которых хотелось бы остановиться. Так, в предисловии к первой книге указано, что в нее включаются описания не только реально сохранившихся экземпляров, но и изданий, к настоящему времени не сохранившихся или не обнаруженных и известных лишь из архивных и библиографических источников. И такой подход оправдан не только с историко-культурной точки зрения (важно знать, что то или иное утраченное произведение существовало), но и в чисто практическом отношении. Ведь упоминания об исчезнувших книгах стимулируют их поиск, который нередко, как свидетельствует опыт послед-

ных лет, увенчивается успехом. О таких случаях пишут и авторы «Каталога». Тем более странным представляется, что для изданий XVIII века принятое правило не применяется или, во всяком случае, применяется непоследовательно, с ограничениями.

Не всегда удобны взаимные отсылки при описании многотомных или связанных друг с другом изданий: читателей отсылают к соответствующему году, а не к порядковому номеру, что было бы несравненно удобнее. Ведь под одним годом сплошь и рядом зарегистрировано несколько книг, что усложняет поиск нужного описания. Едва ли правомерно в случаях спорных или неясных атрибуций фамилию автора, даже в квадратных скобках и со знаком вопроса, вводить в текст научного описания. Сведения такого рода целесообразнее приводить в аннотациях. Но если авторы «Каталога» все же избрали этот путь, то его нужно было проводить последовательно. Так, в описании первого издания киевского «Синописа» 1674 года его автором назван Иннокентий Гизель. Его авторство давно и не без оснований ставится под сомнение. В последнее время украинский историк Ю. А. Мыцьк, например, выдвинул гипотезу о том, что автором «Синописа» был монах Киево-Печерской лавры П. Кохановский, с деятельностью которого он связывает так-

же «Хронограф» 1681 года и «Обширный синопсис русский» 1681—1682 годов. Существуют и иные атрибуции, включая и ту, которую принимают создатели «Каталога». Однако в описаниях последующих переизданий киевского «Синописа» (№№ 556, 582, 583, 743) имя Гизеля приводится уже без знака вопроса. Создается впечатление, что в этих случаях авторство его бесспорно!

Но, разумеется, приведенные замечания ни в коей мере не снижают той высокой оценки, которой «Каталог» по праву заслуживает. Его значение велико уже потому, что он является одним из немногих опытов такого рода. Избранный авторами принцип охвата включаемого материала — не по языку издания, не по месту его хранения и по другим ограничительным признакам, а территориальный — придает «Каталогу» ту источниковедческую ценность, о которой сказано выше. Благоприятности заслуживает и инициатива издательства Львовского университета, подготовившего и издавшего «Памятники книжного искусства» на высоком современном художественно-полиграфическом уровне. Выпуск этого труда сыграет положительную роль в дальнейшей разработке широкого круга проблем русско-украинских и межславянских литературно-культурных связей XVI—XVIII веков.

К. И. Ровда

ГЛУБОКИЕ КОРНИ

(НОВЫЕ КНИГИ О МЕЖСЛАВЯНСКИХ ЛИТЕРАТУРНЫХ СВЯЗЯХ)

70-е годы XX века характеризуются не только оживлением деятельности чехословацких русистов, но значительным ее подъемом после политического кризиса 60-х годов, захватившего значительную их часть.¹ С началом 80-х годов интенсивность этой деятельности не убывает. Свообразным итогом ее за предыдущее десятилетие является литературоведческая конференция русистов Чехословакии, состоявшаяся в октябре 1980 года в Праге и получившая отражение в сборнике под названием «Пути к современности. Развитие традиций русской и советской литературы».²

Конференция была посвящена 35-летию освобождения Чехословакии Со-

ветской Армией от фашистских захватчиков. Подобные конференции решено проводить через каждые пять лет — их организатором является кафедра русистики Карлова университета в Праге.

В сборник включено двадцать восемь докладов, которые тематически распределены по трем разделам. В первый раздел вошли доклады, раскрывающие вопросы развития литературной русистики на философском факультете Карлова университета за тридцать пять лет после освобождения Чехословакии от фашистов (Е. Фойткова), положение с изданием переводов русской литературы XIX века и советской литературы у чехов (Я. Кристек), ленинскую концепцию становления социалистической литературы (В. А. Ковалев).

В докладах второго раздела рассматривались преимущественно проблемы классического наследия в русской советской литературе в самых различных аспектах, из которых главный — классическое наследие и наша современность,

¹ См.: Ровда К. И. Труды и думы чехословацких русистов. — Русская литература, 1983, № 3, с. 205—218.

² Cesty k dnešku. Živé podněty a tradice ruské a sovětské literatury. Univerzita Karlova. Praha, 1983. 285 s.

вопрос о том, какие ценности в литературе прошлого дороги человеку социалистического общества, общества развитого социализма. В этом плане особый интерес вызывают доклады Р. Паролека («Об актуальности русской революционно-демократической критики»), М. Еглички («Концепция учебника русской литературы XIX века для чешских студентов-русистов»), Л. Задражила («Актуальные вопросы восприятия и интерпретации русского классического романа»), М. Заградки («Постоянство и изменчивость традиций русской классической литературы: Л. Толстой»), В. Кострицы («Литературные традиции и так называемые второстепенные авторы»), Я. Мандата («Штольц, штольцовщина и принципы социалистической этики»), М. Рев («Вклад Чехова в повое художественное осмысление мира»). Здесь же помещены доклады по древнерусской литературе: «Симеон Полоцкий и начала русской поэзии» (С. Матхаузерова), «Развитие традиционных сюжетных элементов в „Повести временных лет“» (О. Ковачичова), мимо которых не пройдут «специалисты. Б. Нейман, увлеченно изучающий народническую литературу, на этот раз рассматривает проблему очерка в русской литературе 70—80-х годов XIX века. М. Фирц исследует вопросы отражения природы в русской классике XIX века и в советской литературе.

Третий раздел посвящен вопросам советской литературы. Несколько статей составляют отклики на юбилей А. В. Луначарского (105 лет со дня рождения) и А. Блока (100 лет со дня рождения): «Значение А. В. Луначарского для развития советской литературы» (Я. Герштова), «Образы мировой литературы в драматургии А. В. Луначарского» (З. Досталова), «Александр Блок и советская поэзия» (Я. Вавра), «К влиянию А. Блока на русскую и советскую прозу» (М. Чижкова), «Роза и Крест. К интерпретации поэмы „Двенадцать“» (Я. Жак). Далее следуют доклады Б. Илека («Прогресс в литературе»), В. Зайцева («Советская лирика и баллада военных лет»), М. Микулашека («Некоторые жанровые и морфологические тенденции советской прозы и драмы 20—30-х годов»), О. Марушьяка («Авторы и произведения великих переломов»), И. Поспишила («Значение локализации сюжета в романе-хронике: Традиции и современность»), А. Пицковой («Из истории новейших постановок пьес историко-революционного репертуара на чешской сцене: „Железный поток“ А. Серафимовича»), Л. Орделтовой («Современная проза советских писателей: К вопросу об идейно-тематической направленности») и Г. Штепанковой («Миф, притча и сказ в современной советской литературе»).

Сборник весьма широк по своему диапазону, и специалисты по истории русской литературы разных эпох найдут в нем для себя много интересного.

Впечатляющим является доклад Е. Фойтковой, в котором дана картина развития русистики на философском факультете Карлова университета. Это в сущности очерк развития чешской русистики вообще за послевоенный период. Читая этот доклад, понимаешь, что русисты Чехословакии вполне отдают себе отчет в той огромной роли, какую они призваны играть и играют — мы не боимся сказать — в исторических судьбах их родины, избравшей путь социализма и дружбы с Советским Союзом на вечные времена; они знают, как велико для чехов и словаков значение русского языка как средства общения с народами нашей многонациональной страны. Дальновидность проявил Эденек Неедлий, бывший министр просвещения, сразу после изгнания гитлеровцев заявив: «Наш союз с СССР категорически требует надлежащего обоснования и оснащения русистики. Нам придется знакомиться основательно не с одной только русской классикой, а со всеми литературными «народов» СССР, с его историей и советской философией» (с. 27). Именно Э. Неедлему система школьного образования, подчеркивает Е. Фойткова, обязана тем, что с начала учебного 1945—1946 года «во всей Чехословакии было введено обучение русскому языку, как первому по значению иностранному, в общеобразовательной школе» (с. 11, 17).

В докладе Е. Фойтковой отмечается такая любопытная черта: «... на протяжении ряда лет (почти до начала 60-х гг.) русисты, студенты и преподаватели, относились к наиболее активному ядру филфака, помогавшему двигать преобразование школы» (с. 14).

В докладе отмечается также, что на современном этапе изучение русской литературы углубляется: оно сочетается с познанием истории России и СССР; новое поколение русистов занимается архивными изысканиями, чего «до сих пор почти не было» (с. 25). Ставится задача «систематизации, отбора и доведения до сознания студентов, школьников старших классов и широкой публики наиболее значительных фактов о взаимоотношениях чехов и русских в прошлом и настоящем» (с. 25). В связи с этим проблема истории литературных связей между нашими народами будет в центре внимания на конференции русистов в 1985 году в Праге.

К докладу Е. Фойтковой по своей проблематике примыкает сообщение Я. Кристека об издании переводов русской литературы XIX века и советской литературы на чешский язык — этой основной формы восприятия и усвоения иноземной литературы в отечественной среде. Переводы с русского, как показал докладчик, приняла планомерный и систематический характер лишь после 1945 года, т. е. после изгнания гитлеровцев. В 70-е годы расширяется круг переводимых авторов, переводятся все в большем количестве произведения, помимо русского, и с языков других народов СССР; наступает

качественно новый этап в литературном общении наших народов.

Фактам, свидетельствующим о расширении и углублении изучения литературных связей чехов и русских, посвящен доклад Цитрада Кучеры «Проблематика взаимосвязей в рамках региона» (с. 155—158). Ц. Кучера ставит вопрос о необходимости изучения истории русско-чешских связей не только главных культурных центров, но и периферии. В докладе Ц. Кучеры прозвучала некоторая тревога по поводу того, что «слишком рано» русисты перешли «от изучения конкретно-исторических связей к типологическим, так что многие «странники» остались до сих пор неизученными» (с. 155). Можно ли сказать, что ученые слишком рано перешли от изучения реальных связей к типологическим сопоставлениям? Оба вида литературных взаимоотношений диалектически взаимосвязаны и дополняют друг друга. Важность обоих подходов неоспорима: нельзя определить своеобразие отдельных национальных литератур и обозначить их вклад в мировую сокровищницу духовной культуры без типологических сопоставлений, как нельзя ослаблять внимания и к изучению реальных связей и контактов, имеющих помимо теоретического и политического значение.³

О наследии революционно-демократической эстетики и критики в России у нас написано много интересных и ценных работ, но вот Р. Паролек ставит наследие русских революционных демократов, в частности наследие В. Г. Белинского, в общеевропейский контекст и, пользуясь сравнительно-типологическими приемами, показывает несравнимую ни с чем глубину материалистической эстетики Белинского, ее национальное своеобразие, мировое значение эстетического наследия Белинского, Чернышевского и других представителей русской прогрессивной критики (с. 53—59). На множестве примеров Р. Паролек убедительно показывает, как русская революционно-демократическая критика вновь включается в литературный процесс, и считает, что «ее вклад и поныне не исчерпан и к нему мы будем еще часто возвращаться» (с. 60).

Касаясь вопросов изучения, восприятия и интерпретации русского классического романа (с. 72—87), Л. Задражил в сравнительно-историческом аспекте анализирует жанровые особенности, пробле-

матику, поэтику русского романа XIX века и, отмечая, что этот жанр стал доминантой тогдашней русской литературы, находит, что он не только выступает в виде традиции у современных романистов, но сохраняет свою значимость в живом читательском восприятии. Последнее обстоятельство должно постоянно учитываться современным литературоведением (с. 86—87). В качестве примера ученый приводит читательское и критическое восприятие романа «Бесы» Достоевского, который долго истолковывался как антипугилистическое, антиреволюционное произведение вообще, тогда как на самом деле в нем воплощена критика «анархо-террористической части» освободительного движения (с. 85), и только современная действительность за рубежом, в которой наблюдаются бесчисленные проявления терроризма, позволила понять истинный смысл этого романа.

Близок по идее к статье Задражила доклад Я. Мандата «Штольц, штольцовщина и принципы социалистической этики» (с. 109—119). Автор утверждает мысль о том, что современная действительность по-прежнему, по-новому раскрывает смысл романа И. А. Гончарова «Обломов», вносит коррективы в понимание этого произведения предшествующими поколениями. Ссылаясь на Ю. Манна, утверждающего, что «художественное произведение неисчерпаемо, и путь к его смыслу бесконечен» (с. 111), Я. Мандат, как и Л. Задражил, считает, что восприятие произведения читателями последующих поколений дифференцируется, изменяется в зависимости от воспринимающей среды, «потому что эстетический код каждого поколения (т. е. ориентация его художественного вкуса) является иным» (с. 111). «Эстетическая жизнь словесных произведений является бесконечным процессом, и «наше знание литературной классики никогда не будет полным, а «позднее понимание литературных произведений имеет лишь относительный смысл» (с. 111). Например, новое восприятие романа И. А. Гончарова «Обломов» проявилось в кинофильме «Несколько дней из жизни Обломова» и в книге Ю. Ложица о Гончарове (серия «ЖЗЛ»). И режиссер фильма, и автор книги сохраняют добролюбовскую трактовку образа Штольца. Что касается Обломова, то авторы фильма, как отмечает Я. Мандат, трактуют лежание Обломова на диване «как форму протеста, как своеобразное проявление нонконформизма» (с. 113), а Ю. Ложиц близок к подобной интерпретации.

Не будем вступать в спор по поводу того, чем актуален роман Гончарова и фигура его главного героя; обратим лишь внимание на то, что, ставя вопросы, связанные с ролью художественных ценностей прошлого в жизни последующих поколений, и говоря о том, что «эстетический код каждого поколения является иным», чешские русисты не всегда учитывают

³ См.: Кулишов В. И. О методологическом единстве генетического и типологического изучения литературы. — В кн.: Методология литературоведческих исследований: Статьи о русской литературе: Сб. Карлова университета и МГУ. Пось. V Международному конгрессу МАПРЯЛ 1982 г. в Праге. Прага, 1981, с. 1—17.

идейно-классовую дифференциацию в каждом поколении (в наше время в глобальном аспекте). Отмечая то, что понимание литературных произведений имеет в каждую эпоху лишь *относительный* смысл, они рискуют впасть в релятивизм, если одновременно не подчеркнут, что *объективный* смысл произведения в восприятии последующих поколений не изменяется коренным образом. И он не только *часто* дополняется и корректируется, а при правильном подходе *всегда* углубляется, становится богаче благодаря расширяющемуся чувственно-практическому, эстетическому опыту общества, усваивающего художественные ценности прошлого.⁴

М. Заградку («Постоянство и изменчивость традиций русской классической литературы: Лев Толстой», с. 88—94) интересует не жизнь художественных творений в сознании читателей последующих эпох, а их жизнь в созданиях писателей, воспринимающих традиции своих предшественников. И изучает он эту жизнь на примере усвоения традиций Льва Толстого советскими писателями. В его представлении понятие традиции совершенно конкретно и определяется творчеством гениального художника, который внес «в процесс художественного познания исключительные ценности и дал этому познанию новые, неповторимые... импульсы» (с. 88).

В. Кострица («Литературные традиции и так называемые второстепенные авторы», с. 95—102) также признает решающую роль в возникновении традиций за корифеями литературы, но вместе с тем заявляет, что нельзя сбрасывать со счетов и «обыкновенные таланты» (Белинский), ставившие иногда вехи на пути, по которому затем шли первоклассные писатели (В. Даль, В. Нарезный, Н. Павлов, Я. Бугков, А. Вельтман и др.). Автор доказательно полемизирует с Б. С. Мейлахом, упрекавшим революционную науку в пренебрежении к писателям «второго ряда». Это действи-

тельно не так — стоит лишь вспомнить представителей культурно-исторической школы в литературоведении.

Пытаясь ответить на вопрос о причине необычайной популярности наследия А. П. Чехова у себя на родине и за ее рубежами, Мария Рев (Венгрия) в статье «Вклад Чехова в новое художественное осмысление мира» (с. 120—127) видит ее в открытии им новой формы художественного воплощения действительности и как нам кажется, правомерно связывает этот факт со специфическими русскими условиями. Чеховская манера письма, ни у кого до него не встречавшаяся, состоит в таком сочетании интеллектуальной и эмоциональной стороны творчества, которое не создает у читателя впечатления преднамеренности, пишет исследовательница, в то время как Чехов называл сумасшедшим того писателя, который хвастался, будто пишет без заранее обдуманного намерения. А между тем никто из критиков не мог сказать, что Чехов сам пишет с заранее обдуманным намерением. Чеховские «тревожность и объективность обманчивы» (с. 123). — утверждает М. Рев. И с этим нельзя не согласиться. Чехов поражает читателя «новизной, сжатостью и глубиной» (с. 122). говорит она, и безусловно оказал и оказывает влияние на многих зарубежных писателей, но когда мы пытаемся обнаружить следы этого влияния, «нащупать прямые нити заимствований», то это сделать «часто просто невозможно» (с. 125). Указывая на исключительную сложность чеховского воздействия, М. Рев, к сожалению, не пытается раскрыть механизм этого воздействия.

Столетие со дня рождения А. Блока (1880—1980) привлекло внимание к его творчеству и чешских русистов. Сопоставление драмы «Роза и Крест» с поэмой «Двенадцать» (с. 187—195), предпринятое И. Жаком, позволило ему показать, что оба произведения, написанные в разное время, раскрывают в сущности одну и ту же тему: взаимоотношение художника и народа. Я. Вавра в докладе «Александр Блок и советская поэзия» (с. 173—178) тонко и умно анализирует характер воздействия поэмы «Двенадцать» на советскую поэзию последующего времени и находит его не только в поэтике, но и в том, что Блок «видел свое место поэта в тесном единстве с народом, родной и революцией, в активном служении победоносному народу и его правительству, в соединении творчества с позитивной плодотворной общественной деятельностью» (с. 178), являя собою пример не только для советских поэтов, но и для поэтов всего мира. А Марга Чижикова («К влиянию А. Блока на русскую и советскую прозу», с. 179—186) на большом материале советской прозы (И. Бабель, К. Федин, А. Толстой, А. Малышкин, М. Шолохов, Б. Лавренев) показывает, как молодую советскую прозу романтически-лирического типа блоковская рево-

⁴ См.: *Русес Пеньо*. 1) За възпремането на художествените произведения. Психология на художественото възпремане. София, 1968; 2) Психология на художественотворческата дейност. — В кн.: Психология на творчество. София, 1981, с. 93—144; *Мейлах Б. С.* Художественное восприятие. — Вопросы литературы, 1970, № 10, с. 33—55; *Храпченко М. Б.* Время и жизнь литературных произведений. — В кн.: Художественное восприятие. Л., 1971, с. 29—67; Общество. Литература. Чтение. Восприятие литературы в теоретическом аспекте/Пер. с нем. М., 1973; *Сурина Т. М.* В. И. Ленин о культурном наследии и современная интерпретация классики. — В кн.: Эстетическое наследие В. И. Ленина и художественная культура. М., 1981, с. 134—155.

люционная поэма обогащала не только художественными приемами, но и новыми типами социальных конфликтов; реалистическая проза «продолжала развивать большое количество возможностей, скрывавшихся в эпических мотивах поэмы» (с. 186).

И все-таки, читая доклад, ловишь себя на мысли: только ли влияние Блока ощущается здесь, в столь различных по своему типу произведениях? Или, может быть, тут налицо типологические соответствия? Влияние революционной эпохи на всю литературу, а также перекрещивающиеся воздействия одного художника — не только Блока — на другого? Слабость подобных работ в том, что исследователь отвлекается от сложного литературного контекста и видит лишь влияние одного художника на другого.

Интересна статья Иво Поспишила «Значение локализации сюжета в романе-хронике: Традиции и современность» (с. 241—254). Жанр романа-хроники, по мнению ученого, возникает из летописных хроник древности, интенсивно формируется в XIX веке, а в XX модифицируется и успешно развивается в условиях социалистической действительности. Более того, воспринимается как один из актуальнейших жанров литературного творчества. Локальность в романе-хронике и ее своеобразная связь с «большим миром» является «важным компонентом данного жанра, свидетельствующим как о философской направленности автора, так и о переменах, происшедших в художественном восприятии мира» (с. 254). Ученый привлекает к рассмотрению проблемы большое число произведений писателей социалистического мира, таких, например, как С. Шмаглевска, Г. Караславов, П. Илемницкий, В. Минач, Б. Ржигла, Я. Козак, И. Андрич, Б. Иллеш, Ф. Абрамов, В. Земляк, И. Друце, Кёллер и др.

Вновь и вновь перед нашими коллегами из социалистических стран встает вопрос о переводе произведений из национальных литератур народов СССР, и в частности тех народов, какие лишь в советскую эпоху овладели письменностью и сделали скачок от мифологической стадии в развитии художественного сознания к социалистическому реализму. Существует огромная литература о мифологии как ранней ступени в развитии человеческого мышления. Опираясь на нее, Гана Штепанкова в статье «Миф, притча и сказ в советской литературе» (с. 271—283), кажется, впервые в чешском литературоведении исследует вопросы, связанные с передачей специфических черт национальной среды, ее колорита в современных чешских переводах из литератур народов СССР (Ю. Шесталов, Ю. Рытхэу, С. Курпилов, М. Ибрагимов, И. Друце, В. Санги, Ч. Айтматов и др.).

Мы сосредоточили внимание лишь на узловых проблемах изучения истории классической русской и многонациональ-

ной советской литературы в освещении участников конференции, чтобы показать, что чехословацкие русисты подходят к все более и более глубокому пониманию художественных ценностей русского и других народов Советского Союза и в лучших своих трудах являются достойными партнерами советских исследователей.

* * *

Книга Ц. Кучеры «По дорогам дружбы»⁵ состоит из пятнадцати этюдов, охватывающих время с конца XVI века до наших дней. Здесь и дипломатические встречи, и торговые поездки чехов в Россию с изделиями из стекла, славившимися на всю Европу, пребывание русских воинов в годы наполеоновских войн на чешских землях, арктическая экспедиция чеха Юлиуса Пайера, открывшего Землю Франца-Иосифа, страдания русских пленных на чешской земле в годы первой и второй мировых войн, восприятие ленинских идей чехами и т. д. и т. п.

О любви к советским людям, к нашей революции и нашей стране рассказывается в главах «Во имя революции», «Ленин в Северной Чехии», «На помощь республике Советов», «Встречи спортсменов» и др. Сколько потрясающих сцен, в которых автор воссоздает борьбу чехов и чешек, рисковавших жизнью для спасения советских воинов, бежавших из фашистских лагерей (глава «Не было безвестных героев»), и советских солдат в плену, спасавших чехов. Но есть тут главы и о литературных отношениях («Внучка Кутузова у нас», «Русский мир Каролины Светлой», «Наш друг Александр Фадеев», «Путешествие за каплей росы»).

И вот что примечательно. Автор рассказывает в книге не вообще о русско-чешских связях, а о связях с русскими лишь одного чешского края — Северо-чешского. Построена книга на самом разнообразном материале, добытом кропотливым трудом исследователя в пределах Северо-чешской области. Ему удается убедительно и ярко показать, какими живыми, интенсивными были связи чехов его родного края с русскими на протяжении веков. Идея родства с великим русским народом охватывала все пространство, населенное чехами. И она является главной в созданной Кучерой книге. Мысль о том, что есть на свете великий, могучий славянский народ, родной и дружественный чехам, проходит красной нитью через всю книгу.

Главы, посвященные литературным контактам наших народов, глубоко интересны и важны. Вот глава «Внучка Кутузова у нас». О том, что внучка великого русского полководца Д. Ф. Фикельмон, добрая приятельница Пушкина, как и ее

⁵ *Kučera Ctirad. Po cestách přátelství. Kapitoly z dějin vzájemných vztahů Severních Čech a SSSR. Severočeské nakladatelství, 1982. 180 s.*

мать Е. М. Хитрово, когда-то подолгу жила в Северной Чехии (Теплицы), мы знали и по другим источникам. Правда, нет свидетельств, что она общалась с чехами. Но в Теплицах остался богатый семейный архив Д. Ф. Фикельмон, переданный позднее в филиал Государственного исторического архива в Дечине в том же крае. Тут сосредоточено большое количество бесценных рукописных материалов, связанных с жизнью Пушкина и его окружением, друзьями поэта и современниками, с которыми общались дочь и внучка Кутузова. Чехи бережно хранят и изучают это ценное наследие и помогают советским ученым его осваивать.

Кучера не вдается в подробное описание этих ценностей, но, пользуясь материалами архива, в особенности дневником Д. Ф. Фикельмон, опубликованным пока лишь в отрывках, воссоздает обаятельный образ выдающейся русской женщины своего времени, отличавшейся не только редкой красотой, но и глубоким умом, исключительной образованностью и передовыми воззрениями.

Если статья «Внучка Кутузова у нас» лишь косвенно освещает русско-чешские литературные связи, то в статье «Русский мир Каролины Светлой» эти связи выступают в самом непосредственном виде, хотя нельзя сказать, чтобы проблематика их была разработана здесь исчерпывающе. Во всяком случае, статья содержит много нового по сравнению с тем, что нам было известно из других источников, на которые ссылается автор.⁶

Небольшой этюд «Наш друг Александр Фадеев» посвящен анализу статей и репортажей Фадеева о его посещениях Чехословакии в 1938 году перед монархическим предательством и ее последующей оккупацией. Автор справедливо утверждает, что и само посещение страны советским писателем, и его репортажи, опубликованные в советской печати («Правда», «Литературная газета»), имели международное значение. Прием, оказанный Фадееву чешским народом, показан, что его ценят не только как известного литератора, но и как человека, олицетворяющего для чехов Советскую страну, которая не даст в обиду своих чехословацких братьев. Слова Фадеева, сказанные им в статьях и репортажах, звучали пророчески и убеждали в том, что обе страны, оба славянских народа будут крепко стоять вместе в борьбе против немецкого фашизма.

Как видим, чешские русисты занимают главным образом исследованием русской литературы и отчасти словесности других народов СССР, а не чешско-рус-

ского литературного общения — в отличие от словаков, уделяющих много внимания теоретическим вопросам сравнительного изучения литератур, типологическим сопоставлением своей литературы с русской и другими литературами мира, а также русско-словацким литературным связям.⁷ Однако надо отметить тот факт, что ни чешские, ни словацкие русисты не ставят в последнее время вопросов, связанных с проникновением произведений своих писателей в многонациональную советскую культурную среду, — это, конечно, трудная, но вместе с тем увлекательная задача. Здесь им должны помочь ученые советских национальных республик. Ведь взаимопомощь и дружеские связи ученых и писателей — один из законов развития социалистической культуры.

* * *

Советские исследователи изучают не только вхождение чешской и словацкой литературы в нашу культурную среду, но и проникновение русской литературы к чехословацкому читателю. Книга известного советского филолога-богемиста и историка культуры Л. С. Кишкина по типу близка к работе Ц. Кучеры, но она масштабнее: здесь рассматриваются связи России со всей Чехией и помимо исторических и культурных взаимоотношений большое место занимают литературные.⁸ В подзаголовке книги четко обозначен ее жанр: «Разыскания; Исследования; Сообщения». Ученый убежден, что для создания крупных синтетических трудов, «для исторических обобщений и теоретических выводов необходимо знание конкретных фактов», к которым специалисты не всегда относятся «с должным вниманием» (с. 3). Пафосом его труда и является введение в научный обиход множества неизвестных и малоизвестных материалов.

Впрочем, автор понимает, что его отдельные, не связанные друг с другом этюды по русско-чешским связям нуждаются в какой-то общей картине, которая помогала бы осмыслению излагаемых частных эпизодов из истории взаимоотношений двух братских народов, и потому открывает свой труд кратким обзором русско-чешских культурно-исторических и литературных контактов на протяжении IX—XIX веков (с. 5—24).

О чем же рассказывается в книге? В XII веке на Русь отправляется чешская княжна и становится женой владимирского великого князя Всеволода («Мария

⁷ См.: *Lesňáková Soňa. Slovenská a ruská próza: Kontakty a preklady*. Bratislava, 1983. 131 s.; *Panovová Eta. Ruská a Sovietska poézia na Slovensku: 1918—1938*. Bratislava, 1983. 122 s.

⁸ *Кишкин Л. С. Чешско-русские литературные и культурно-исторические контакты: Разыскания; Исследования; Сообщения*. М., 1983. 366 с.

Всеволожая», с. 25—49). Ф. Н. Кличка, выходец из крестьян, становится Иркутским губернатором (1779—1783) и оставляет по себе добрую память своими делами («Иркутский просветитель Ф. Н. Кличка», с. 50—75). Чех Вацлав Враницкий вступает в русскую армию во времена наполеоновских войн, дослуживается до чина полковника и умирает в ссылке в Сибири как участник декабристского движения («Декабрист Василий Иванович Враницкий», с. 97—124). Вацлав Кафа — талантливый художник, сын ремесленника, отправляется в Россию и приобретает известность как скульптор, ныне несправедливо забытый («Чешский скульптор Вацлав Кафа в России», с. 283—298). Густав Франк достиг известности как художник-график еще в Вене, а затем был приглашен в Петербург и стал академиком живописи, приобрел широкую известность («Густав Франк — академик русской Академии художеств», с. 299—330). А великий чешский просветитель и педагог завоевывает известность в России в XVIII веке («Литературное наследие Я. А. Коменского и русская культура», с. 76—96). Судьбы многих чехов, кровными нитями связанных с нашей историей, становятся предметом исследования Л. С. Кишкина.

А вот — русские в Чехии. Нет, они не бывали у чехов, разве только поэт П. А. Вяземский, ездивший на чешские курорты лечиться и оставивший след в русско-чешских взаимоотношениях своими стихами на чешские темы и личными контактами с чехами («П. А. Вяземский в Чехия», с. 185—213). Пушкин своими творениями проникает к чехам и еще при жизни участвует в становлении и развитии чешской литературы («Пушкин и чешская литература», с. 125—184), равно как позднее М. Ю. Лермонтов («Сватошлук Чех и М. Ю. Лермонтов», с. 214—236). Поэт И. В. Сладек переводит русских поэтов и хлопочет о переводах русскими чешской поэзии («И. В. Сладек — поборник чешско-русского и межславянского литературного сотрудничества», с. 237—253). К этим исследованиям примыкает этюд о судьбе рукописей и образительных материалов, связанных с жизнью Пушкина, оказавшихся в архиве внучки М. И. Кутузова на чешской земле («Рукописи и портреты Д. Ф. Фикельмунд из Теплицкого замка», с. 331—357).

Примерно половина объема книги посвящена литературным контактам. Тут у автора было больше предшественников, на которых он опирался, тогда как в главах, посвященных культурно-историческому материалу, ему часто приходилось идти совершенно непроторенными путями. (Но и в чисто литературных этюдах есть такие, где эвристическая сторона исследования преобладает, например в главах о П. Вяземском, Св. Чехе, И. Сладке).

Коснемся лишь наиболее сложных вопросов, которые встают перед каждым

исследователем бинарных литературных связей. Особенно насыщены такими вопросами статьи о Пушкине и Св. Чехе. В статье о Пушкине рассматриваются такие виды литературных контактов, как знакомство Пушкина с некоторыми явлениями чешской литературы, переводы стихов Пушкина на чешский язык, оценка русского поэта в чешской критике и восприятие его творчества чешскими художниками слова, влияние его на их поэзию. Много ли знал Пушкин о чехах и их литературе, которая в его время была еще бедна? Документальных данных «пе так много, но они есть» (с. 131), — пишет ученый и скрупулезно их отыскивает. А насколько был известен Пушкин чехам? «По степени своего ознакомления с художественным наследием Пушкина в первой половине прошлого века, — пишет автор, — Чехия стояла на одном из первых, если не на самом первом, мест в Европе» (с. 179). Может быть, это и так, но из материала, который приводится в статье, такой вывод трудно сделать. Говоря о переводах Пушкина на чешский язык, автор ограничивается лишь общими данными за период 1830—1850-х годов, опираясь во многом на исследования своих предшественников. Чехи еще при жизни узнали Пушкина и оценили его, но действительно глубокое ознакомление произошло в 50-е годы, когда В. Ч. Бендл, переведший многие пушкинские поэмы, лирические стихотворения, роман «Евгений Онегин» и трагедию «Борис Годунов», издал в конце 50-х годов два тома своих переводов. Тут мало нового по сравнению с тем, что уже было известно до Л. С. Кишкина, за исключением разве указания на ряд стихотворений, приведенных в статье Н. А. Полевого в переводе А. Гансгирга (с. 143).

Автор прав, ставя Бендла как переводчика поэзии Пушкина на первое место в указанный период и оценивая эти переводы, несмотря на свойственные им недостатки, самым положительным образом. Но о переводах прозы Пушкина не говорится ничего, а они были. Равным образом автор прав, выдвигая на первое место Бендла и как пропагандиста поэзии Пушкина в критике, хотя это и до него было известно. Но вряд ли он прав, когда ставит в один ряд с демократом Бендлом консерватора-руссофила В. Ф. Коржиньика (с. 159), который, подчеркивая связь молодого Пушкина с «либеральной партией» (т. е. с декабристами, — К. Р.) и указывая на сочинение им в молодости «республиканских стихов», считал такое направление в поэзии «нерусским» и находил естественным, что царь наказал поэта, сослав его на юг.⁹ Не прокомментированы по словам А. С. Хлюстиной в выявленной автором статье, где она пишет,

⁹ См.: Повда К. И. Чехи и русские в их литературных взаимосвязях. Л., 1968, с. 58.

что Пушкин «сызмальства злоупотреблял всеми способностями своего ума» и что ссылка пошла ему на пользу: «Раздумья во время ссылки в горы Кавказа сделали его талант более зрелым» (с. 161).

В статье приводятся имена чешских поэтов, испытавших влияние Пушкина, но не всегда доказательства автора убедительны. Так, автор, ссылаясь на Фр. Таборского, пишет, что «чешская литература обязана Пушкину той творческой силой, которая укрепила сатирический талант Гавличка», что под воздействием Пушкина «расцвело... эпиграмматическое творчество» чешского поэта, эпиграммы которого «по своему духу, форме, манере раскрытия содержания явно родственны русской поэтической школе, прежде всего, конечно, Пушкину» (с. 175). У истоков работы Гавличка стоит перевод пушкинской эпиграммы «В Академии наук...», что уже само по себе, считает Л. С. Кишкин, «означает признание мастерства Пушкина чешским поэтом» (с. 175). Но из приводимой автором эпиграммы Пушкина переведены лишь две первые строки, а четыре остальные переделаны и сведены к двум.¹⁰

В статье приводится мнение чешских русистов о сходстве образов царя Дадона из пушкинского отрывка из поэмы «Бова» и князя Владимира из поэмы чешского поэта «Крест святого Владимира» (с. 175—176). Но сходство Дадона и Владимира чисто внешнее. Сам Кишкин считает это предположение чешских исследователей гипотетичным, но допустимым (с. 176).

Вот и все факты в отношении Гавличка к Пушкину. Можно ли на основе их делать далеко идущие выводы о том, что Пушкин укрепил сатирический талант Гавличка, что под влиянием Пушкина «расцвело эпиграмматическое творчество Гавличка»? Не было ли и других воздействий? Оказывается, были.

Из записок и дневников Гавличка, хранящихся в Пражском литературном архиве и опубликованных Л. Ржепковой и Р. Гавлом,¹¹ мы узнаем, что у чешского поэта были сочинения Пушкина в одиннадцати томах, издаваемые В. А. Жуковским в 1838—1841 годах. В какой степени он был знаком с ними? Имеется всего лишь одна запись на этот счет от 8 марта 1843 года во время пребывания Гавличка в Москве: «Пушкина IV том, 1838. Лишь бегло (прочитал, — *К. Р.*) и выписываю прекрасные места...» Какие места выписаны чешским поэтом из сочинений Пушкина, неизвестно.

В томе нет ни одной эпиграммы. Он состоит из разделов: баллады, «Песни

западных славян», антологические стихотворения и разные стихотворения. Но известно, что в том же году Гавличек много читает Гоголя, изучает эпиграммы и сочинения Лессинга и изданные им эпиграммы Фр. Логау. И вот запись: «Собрание сочинений Лессинга. Берлин, 1840, 13 томов. Хорошо проработал: октябрь, ноябрь, декабрь 1843. Закончил эту большую работу 17 декабря 1843 г. Слава!» (курсив мой, — *К. Р.*). Из того же источника узнаем, что Гавличек переводил эпиграммы Лессинга и штудировал его сочинение об эпиграмматической поэзии. Можно ли не считаться с этими фактами?

Божена Немцова, пишет автор, «была хорошо знакома с творчеством Пушкина» (с. 174). В библиотеке у нее был чешский перевод «Капитанской дочки». А в чем же выразилось воздействие Пушкина на Немцову? «Можно предположить, — читаем далее, — что это произведение было особенно близко чешской писательнице. Ю. Доланский считал, что „пани княгиню“ в своей известной повести „Бабушка“ Немцова создала „наподобие идеализированного пушкинского образа царицы Екатерины“». Возможно, что в какой-то мере так оно и было. Утверждать, что такой образной трансформации не было и быть не могло, оснований нет» (с. 174).

Не будем рассматривать вопрос о творческом воздействии Пушкина и на других чешских поэтов, о чем пишет Л. С. Кишкин далее. Отметим только, что современная наука о литературе не может ограничиваться лишь указанием на внешние мелкие заимствования, а должна идти вглубь, видеть более существенные соприкосновения творчества разных писателей. Так, например, подходит к вопросу о влиянии творчества Пушкина на Б. Немцову чешский ученый Зд. Урбан, не останавливающийся на фиксации внешних совпадений у Пушкина и у чешской писательницы. Он рассматривает творчество Немцовой в широком европейском контексте, чего мы не видим в статье Л. С. Кишкина о Пушкине, и, указывая на множество типологических аналогий между творчеством Пушкина и в особенности Гоголя, с одной стороны, и творчеством Б. Немцовой, с другой, полагает, что Немцова училась у Пушкина «достижению исторического призвания народных масс», а также «тонкому искусству повествования».¹² Урбан находит в произведениях Б. Немцовой типологическое родство не только с творчеством Пушкина и Гоголя, что является предпосылкой к творческому усвоению их опыта, но и с произведениями Тургенева и отчасти Карамзина. На такие аналогии не однажды указывает чешский ученый.

¹⁰ *Borovský-Havliček Karel*. *Basně*. Praha, 1976, s. 39.

¹¹ *Řepková Marie, Havel Rudolf*. *Zapisky Karela Havlička z let 1842—1844*. — In: *Literární archiv: Sborník Památníku národního písemnictví*, 6. Praha, 1971, s. 5—178.

¹² *Urban Zdeněk*. *Pozapomenutá tvář Boženy Němcové*. Praha, 1970, s. 96. См. также: *Ровда К. И.* Божена Немцова и русская литература. — *Русская литература*, 1971, № 2, с. 176—178.

Глубже подходит Л. С. Кишкин к вопросу о творческом воздействии в статье «Сватоплук Чех и М. Ю. Лермонтов». И тут, как и М. Рев в случае с Чеховым, он сталкивается с парадоксальной ситуацией: чем глубже творческие связи одного поэта с другим, тем менее они заметны и «обнаружить их становится труднее» (с. 218). Вместе с тем здесь Л. С. Кишкин, хотя и декларативно, все-таки указывает, что чешский поэт усваивал не только опыт одного Лермонтова, но и опыт других поэтов: Байрона, Гете, Галека, Гердера и др., т. е. помещает Св. Чеха в европейский литературный контекст (с. 232).

Л. С. Кишкин не упрощает вопроса о восприятии творческого опыта русского поэта чешским. Он исходит из того, что необходимость усвоения романтической поэзии Лермонтова, его поэтических приемов и видения действительности отвечала внутренним потребностям чешской поэзии, переживавшей свою романтическую стадию развития позднее, чем это имело место в России. И вот какой знаменательный факт отмечает ученый. В первый период творчества Св. Чех испытывал влияние лермонтовской поэзии как чисто литературное. Чтобы глубже понять и прочувствовать поэзию Лермонтова, Чех едет на Кавказ. Тут «впечатления от чтения Лермонтова, — пишет автор, — дополняются у Чеха личными впечатлениями от Кавказа, о котором писал русский поэт, знаям прошлого и настоящего края. Следствием этого явились, с одной стороны, своеобразная контампнация в сознании чешского поэта образов литературных и реальных, с другой — новое, более глубокое идейно-эстетическое понимание сути и смысла, а также художественной ценности произведений Лермонтова о Кавказе, с которыми прежде всего имеет точки соприкосновения поэзия Сватоплука Чеха» (с. 217).

Иной тип связей рассматривается в статье о И. В. Сладеке, который выступает в истолковании автора как «бороник чешско-русского и межславянского литературного сотрудничества» (с. 237). В ней полно и глубоко характеризуется именно поэт-демократ, для которого, как и для Я. Неруды, Я. Врхлицкого, Й. Фрича и других, узкотолкуемое русофильство было пройденным этапом. Л. С. Кишкин справедливо указывает на широкое понимание Сладеком общеевропейского литературного развития и осознание необходимости утверждения в нем чешской литературы. Зная, что русская литература занимает уже значительное место в мировой литературе, Сладек очень хотел, чтобы не только чехи переводили русскую литературу, но чтобы и русские переводили чешских поэтов. Это сделало бы «плоды духовной деятельности» чехов «достоянием мировой общечеловечности», так как русские издания «читают во всем мире» (с. 242). Однако литературный обмен между нациями строится не на племенных сочувствиях, как

думал Й. Сладек, а по иным историческим законам. Сладек этого не понимал. Но автор статьи о нем должен был бы в этом разобраться.

Указывая на слабые стороны некоторых разделов статьи о Пушкине и отдельных мест в других статьях, а также на теоретические трудности, с которыми сталкивается автор книги при изучении таких сложных вопросов в изучении литературных контактов, как переводы и влияния, мы должны признать, что здесь сказывается недостаточная разработанность в нашей литературной науке методов исследования того, как усваивается художниками слова литературный опыт.

Книга Л. С. Кишкина не является трудом синтетическим, но она вводит в научный обиход множество конкретных фактов и наблюдений, которые будут полезны при подготовке таких трудов. «Создание целостных синтетических трудов по истории чешско-русских культурных и литературных связей, — пишет ученый в послесловии, — одна из насущных научных задач, ждущих своего осуществления» (с. 361). С этим нельзя не согласиться.

* * *

Много у нас написано о мировом значении Л. Н. Толстого, о восприятии его творчества за рубежом. Создано немало трудов и о том, как воспринимается Толстой в славянских странах, где народ, крестьянство, трудящиеся испытывали не только социальный, но и национальный гнет. Казалось бы, все тут сказано и ничего нового не прибавишь. И однако И. М. Порочкина написала книгу, которая поднимает новые пласты материала о связях гениального русского писателя и его творчества с славянскими народами.¹³ Ею собран обширный печатный и рукописный материал, выявленный в библиотеках и архивохранилищах Москвы, Ясной Поляны, Ленинграда, Праги, Мартина (Словакия) и других городов, позволяющий выяснить характер и масштабы идейно-эстетического и художественного воздействия Толстого на литературы славянских народов. Отмечая, что международному значению творчества Толстого посвящено немало работ и у нас, и за рубежом, И. М. Порочкина сосредоточивает свое внимание на «вопросах взаимоотношений, литературных и личных, Л. Н. Толстого с деятелями культуры и национально-освободительного движения в славянских странах», до сих пор «мало исследованных» (с. 3).

Наше время — время узкой специализации в науке, и редко встречаются теперь слависты широкого профиля.

¹³ Порочкина И. М. Л. Н. Толстой и славянские народы: Литературно-эстетические и социально-философские взаимосвязи второй половины XIX — начала XX века. Л., 1983. 168 с.

А между тем потребность в них ощутима, как ощутима и нужда в исследованиях литературных межнациональных общностей разного масштаба.

И. М. Порочкина известна как исследователь и переводчик чешской литературы на русский язык и впервые выступает как автор книги, посвященной межславянским литературным связям и отношениям по такой теме, на которую отважится не всякий славист: ведь речь идет о величайшем художнике эпохи нарастания грандиозной социальной революции в огромной стране, отражение которой — вольно или невольно — проявилось в его произведениях и который наложил печать своего гения на всю мировую литературу.

В книге три части (третья часть состоит из одной небольшой главки, анализирующей посмертные легенды о писателе, и заключения — «Некоторые итоги», — которое относится, как и введение, ко всей книге). В четырех главах первой части выясняется отношение Л. Н. Толстого к зарубежным славянам, к славянскому вопросу, рассматривается славянская тема в его творчестве, а также освещаются связи писателя с деятелями национально-освободительных движений и с писателями зарубежных славянских стран. Вторая часть посвящена проникновению произведений великого художника к лужицким сербам, болгарам, словенцам, сербам, хорватам, чехам, словакам и полякам в виде переводов и восприятию их в критике и творчестве художников слова. Много внимания уделяется толстовскому движению.

Как отмечено выше, исследовательница сосредоточивает главное внимание на литературных и личных взаимоотношениях Л. Н. Толстого с деятелями культуры и национально-освободительных движений в славянских странах, так как эта тема мало исследована. Поэтому мы не вправе упрекать автора в том, что в книге недостаточно полно отражены творческие связи великого художника с славянскими литературами и не прослежено с достаточной полнотой и глубиной сильное влияние его на становление реализма в литературах славянских народов. Не это было главным для нее, хотя вопросы творческих связей и литературных влияний отчасти находят место в ее труде. В книге много внимания отводится публицистике писателя и пропаганде его философско-этических взглядов, движению толстовства и их критике, меньше уделено места распространению художественных произведений, анализу переводов, читательскому восприятию и критической интерпретации и совсем мало — воздействию Толстого на творчество писателей. В сущности, в каждой главе автор касается понемногу всех этих вопросов, но иной раз трудно понять, почему анализируются одни переводы и не подвергаются анализу другие.

Опираясь на высказывания В. И. Ле-

нина о Толстом, исследовательница и в отношении к освободительному движению славян показывает кричащие противоречия писателя, двойственность и противоречивость философских и этических воззрений художника, его ненависть ко всяким формам угнетения и вместе с тем капитуляцию перед злом, непротivление злу насильем. Но тут великий писатель столкнулся с таким стремлением народов к национальной и социальной свободе, что к концу жизни, как убедительно показывает И. М. Порочкина, вопреки своему учению о непротivлении, вынужден был признать справедливость борьбы народов, заявив, что революционное движение — и эти слова цитирует автор книги — «много добра сделало» и, несмотря на все усилия правительств и меры «подавления в народах развивающихся в них идей социализма, — социализм все более и более проникает в народные массы» (с. 45, 44).

Особую главу в первой части — и вполне оправданно — автор отводит характеристике интереса Л. Н. Толстого к гуситской эпохе у чехов и к учению П. Хельчицкого и моравских братьев, указывая на то, что писатель «свободно и уверенно излагал содержание» «Сети веры» П. Хельчицкого и «чутко уловил художественную выразительность чешского памятника» (с. 14), а также обработал средневековый сюжет о Яне Палечке, привлечший его внимание близостью своим идейным устремлениям. Писатель действительно обнаружил в трудах Петра Хельчицкого «созвучные своим мысли о стойком неповиновении, избирающем пассивные средства, о нравственном протivостоянии церковным и светским властям» (с. 15). Нам только показалось, что И. М. Порочкина недостаточно подчеркивает взрывчатую, революционную сторону в учении П. Хельчицкого, что особенно могло бы привлекательно для Толстого. Автор не упоминает имени Ю. С. Анненкова, подготовившего издание сочинения П. Хельчицкого «Сеть веры», выпущенного Академией наук уже после его смерти.

Шире и лучше освещены связи писателя с болгарами, чехами, словаками и словенцами, меньше с сербами, особенно лужицкими, хорватами и очень немного места уделено полякам (с. 137—144). А ведь известно, что после русской польская литература во второй половине XIX — начале XX века уже была самой крупной среди других славянских литератур, и связи ее с творчеством Л. Н. Толстого, может быть, были самые глубокие, хотя внешние контакты, которые особенно привлекают исследовательницу, и не были столь интенсивными.

Помимо характеристики личных контактов с представителями национально-освободительных и социальных движений славянских народов наиболее впечатляющими выглядят в книге страницы, посвященные критическому восприятию

художественного и публицистического творчества писателя у различных славянских народов, особенно на рубеже 80—90-х годов и позднее, когда, по словам автора, литературная критика славянских стран «приносит веское слово о Толстом» (с. 153). Среди названных имен чех В. Мрштнк, поляки И. Крашевский, Б. Прус, Я. Каспрович, серб Я. М. Проданович и в особенности словенский ученый И. Приятель. «В 90—900-х годах на творчество Толстого откликается социал-демократическая пресса». Споры о Толстом становятся частью идеологической борьбы в этих странах. Наиболее ярко, справедливо подчеркивает И. М. Порочкина, «марксистская критика произведений и взглядов Толстого заявила о себе в Болгарии, где ряд статей о Толстом публикует основоположник болгарского социал-демократического движения Д. Благоев» (с. 153).

Эти выводы в заключении звучат убедительно. Но тут же автор говорит об усвоении творческого метода, стиля Толстого» (с. 154) — а это никак не вытекает из предшествующего материала книги, так как в соответствующих главах об усвоении писателями славянских стран творческого метода и стиля Л. Н. Толстого почти ничего не говорилось. И даже более. «Славянские литераторы в конце XIX—начале XX в. в целом, — пишет автор, — не были подготовлены к творческому усвоению многих сторон стиля (и метода? — К. Р.) Толстого, так же как и стилей его великих современников — Достоевского, Чехова» (с. 158). Далее говорится, что резкая критика современного мира в поздних произведениях писателя, идея «активности, стойкого неповиновения» «сыграла важную роль в развитии славянского реализма. Не было писателя, который не прошел бы школу Толстого» (с. 159). И уроки эти «были восприняты в каждой литературе по-своему» (с. 159). Но это как раз не очень улавливается в книге.

Исследовательница говорит не во введении, а в заключительной главе о необходимости «системного рассмотрения взаимосвязей с русским писателем ряда славянских литераторов» и выявления «глубинных закономерностей развития реализма в славянских странах» и в этом контексте призывает изучать влияние Толстого (с. 154). Таким образом, она ставит эту задачу на будущее, ее же книга предстает перед нами как пролегомена будущего фундаментального исследования о проникновении творчества Л. Н. Толстого в славянские страны. Создание подобного обобщающего труда действительно является насущной задачей славистической литературной науки.

Конечно, указанные недостатки в известной мере снижают теоретический уровень монографии И. М. Порочкиной, но в целом ее труд, содержащий много свежего материала и интересных наблюдений, будет полезным пособием для тех,

кто изучает и творчество гениального писателя, и русско-славянские литературные связи.

Рассмотренные нами материалы — убедительное свидетельство того, что и чехословацкие, и советские ученые интенсивно работают над актуальными проблемами истории и теории литературы, над воссозданием истории русско-чехословацких и русско-славянских литературных связей от древнейших времен и до наших дней. У нашего социалистического содружества в области духовной культуры — глубокие корни. Чехословацкие русисты не менее нас, советских ученых, озабочены тем, чтобы изучение русской литературы, равно как и русского языка, языка дружбы и сотрудничества, приняло всенародный и, мы бы сказали, субстанциальный характер. Наступает новый исторический этап в общении наших народов: чехи и словаки, поднимаясь от традиционной идеи славянской взаимности до идеи интернационального братства, проявляют нарастающий интерес к творчеству всех народов Советского Союза.

Как чехословацкие, так и советские ученые сталкиваются с труднейшими теоретическими проблемами литературных традиций и влияний. Практика показывает, что примитивная методика в изучении литературных влияний и взаимодействий, когда литературоведы не идут далее внешних сопоставлений, не опираются на достижения психологической науки, не дает серьезных результатов, обедняет наши конкретные исследования. Изучая воздействие творчества одного писателя на творчество другого, нельзя брать этот процесс в отрыве от общелитературного контекста, чтобы не исказить объективную картину, не преувеличивать значение одних фактов в ущерб другим.

Считается, что чем талантливее художник, тем менее заметны следы того или иного влияния на него. Но это происходит тогда, когда при изучении влияний и воздействий исследователи ограничиваются лишь тем, что лежит на поверхности, не идут вглубь. Сравнивать литературные явления надо по более существенным параметрам, таким, как метод, стиль, структура, видение мира и т. п., проникая вместе с тем в творческий процесс художника, испытывающего влияние, и опираясь на достижения и открытия когнитивной психологии, рассматривающей художественное восприятие как творческий акт, как форму писательской активности в духе ленинской теории отражения.¹⁴

¹⁴ См.: Восприятие и деятельность / Под ред. А. Н. Леонтьева. М., 1977; Величковский В. М., Зинченко В. П. Методологические проблемы современной когнитивной психологии. — Вопросы философии, 1979, № 6; Найссер У. Познание и реальность. Смысл и принципы когнитивной психологии. М., 1981.

ХРОНИКА

К 80-ЛЕТИЮ НИКОЛАЯ ОСТРОВСКОГО

31 октября 1984 года в Ленинградской высшей партийной школе состоялось совместное заседание кафедры языков и литературы и сектора советской литературы Пушкинского Дома, посвященное 80-летию со дня рождения Н. А. Островского.

Заседание открыла доктор филол. наук Н. И. Желтова.

С докладом «„Как закалялась сталь“ и национальные традиции русской литературы» выступила доктор филол. наук Н. А. Грознова. Она отметила, что, хотя творчеству Н. Островского посвящено немало исследований, изучение этого произведения как литературного явления по существу, может быть, еще только начинается. Основной недостаток работ о Н. Островском состоит в том, что роман «Как закалялась сталь» рассматривается вне литературной традиции и прежде всего вне национальных традиций русской литературы. Поэтому не законы искусства Н. Островского, не тайны его поэтического мира, к сожалению, все еще оказываются в центре внимания критиков и историков литературы, а главным образом — анализ правильных поступков и заблуждений, ошибок героя. Увидеть открытия Н. Островского как продолжение, как развитие определенной литературной традиции — в этом состоит важнейшая задача современного литературоведения. Русская литература на протяжении всего своего пути шла к тому типу героя, которого запечатлел Н. Островский. Она искала, намечала, выверяла его черты. Участвуя во всенародной революции, герой Н. Островского выразил полноту и вдохновенную силу национального характера русского человека, воспитанного всем опытом истории народа. Так, например, мысль Достоевского о воплощении в литературе «положительно прекрасного человека», о воплощении «идеала красоты» имеет непосредственное отношение к художественным открытиям Н. Островского. Если сопоставить образ мышления, стиль поведения «новых людей» Чернышевского и героев Н. Островского, то нельзя не увидеть и здесь интереснейшего родства социально-правственных, эстетических идей. Только тогда, когда имя Н. Островского-художника по праву встанет в одном ряду с именами Тургенева и Горького, Есенина и Шолохова, только тогда мы сможем оценить истинную роль этого писателя

в истории нашей и всемирной литературы.

Тема выступления доктора филол. наук А. И. Павловского — «Художественный облик романа „Рожденные бурей“». Он отметил, что план произведения поражает своей широтой, глубиной и необычностью. «Рожденные бурей» открыли дорогу другим произведениям, появившимся в нашей литературе. Их авторы безусловно не могли не учитывать богатейший художественный опыт, воплотившийся в романе.

Преподаватель ЛВПСШ Т. В. Савишкова прочитала доклад «„Как закалялась сталь“ Н. Островского и проблема нового героя в 30-е годы». Она заметила, что недавняя дискуссия «Литературной газеты» о положительном герое, как это ни парадоксально, почти не затронула опыт Горького. Между тем М. Горький, первый из художников увидевший появление на арене истории нового человека — пролетаря, ввел в литературу не просто положительного героя, а нового героя — положительного героя нового качества, нового мироощущения, носителя социалистического сознания. Горький не оставил письменного отзыва о романе «Как закалялась сталь», но известно, что он настойчиво рекомендовал молодым литераторам прочесть только что изданную книгу Н. Островского. Это свидетельство, видимо, воспримется глубже, если его включить в контекст горьковских высказываний об «Оптимистической трагедии» Вишневского, в контекст работы М. Горького над образом В. И. Ленина, если проследить процесс постижения им романа Чернышевского «Что делать?». Обращение к творчеству Н. Островского помогает высветить новые грани горьковской концепции нового человека и предметнее развернуть эту проблему применительно к литературе наших дней.

Канд. филол. наук А. Ф. Бритиков в своем выступлении подчеркнул, что роман «Как закалялась сталь» оказался необыкновенно богатым по историко-литературным, историко-революционным ассоциациям (роман Э. Войнич «Овод», образы революционеров 70-х годов и др.).

Выступление преподавательницы ЛВПСШ Г. Н. Гладковской было посвящено языку произведений Н. Островского. Она отметила, что язык героев писателя дифференцирован, стиль речи меняется в связи с ростом героя, его

развитием. Метод социально-речевых характеристик служит не только раскрытию личностных особенностей персонажей романа, но и свидетельствует об идейных позициях писателя. Глубоко партийные высказывания Н. Островского выражены часто в форме афоризмов. Его публицистические произведения полны страсти, темп их стремителен. Именно таково, например, обращение Н. Островского к молодым писателям от 6 декабря 1935 года, в котором он говорил о том, каким должен быть советский литератор, о необходимости овладения необъятным миром знаний, упорной учебы и труде.

В заключительном выступлении доктор филол. наук Н. И. Желтова отметила, что заседание было интересным и плодотворным. Из докладов видно, что художественный мир Н. Островского предполагает исторический взгляд на са-

мо формирование и развитие представлений о революционере как всесторонне развитой личности. Выступления показали, что известное высказывание М. Шагинян: «Каждое десятилетие люди читают книгу по-своему, и большая книга растет с человечеством...» — адресовано и наследию Н. Островского. В контексте прозвучавших фактов воспринимается и роман Чернышевского «Что делать?», с его влиянием на поколения революционеров, в том числе на А. Ульянова и В. И. Ленина. О переключке времен и преемственности в общественном и художественном развитии свидетельствуют горьковский очерк «В. И. Ленин» и роман Островского «Как закалялась сталь».

На заседании выступили слушатели ЛВПП. Они высоко оценили обстоятельность и глубину докладов.

Д. А. Благов

НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «ИТОГИ И ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVIII ВЕКА»

6—7 февраля в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР состоялась научная конференция, на которой были обсуждены итоги и проблемы изучения русской литературы XVIII века.

В работе конференции приняли участие специалисты из многих городов нашей страны.

Конференция была приурочена к 50-летию группы по изучению русской литературы XVIII века. Историю возникновения группы как одного из подразделений ИРЛИ напомнил во вступительном слове зав. группой доктор филол. наук А. М. Панченко. Создание группы, предметом изучения которой стала литература XVIII века, было связано с перестройкой Академии наук и Пушкинского Дома, который превратился в Институт русской литературы. У истоков группы стояли А. С. Орлов и Г. А. Гурковский. Под их руководством вышли первые сборники «XVIII век», в которых были намечены задачи изучения русской литературы XVIII века: выработка материалистической концепции, отказ от вульгарно-социологических принципов и от устоявшихся представлений о заимствованном характере русской литературы XVIII века, необходимость изучения низовой демократической литературы и др. Второй этап в жизни группы начался в 1955 году, когда ее возглавил П. Н. Берков. Возобновилось издание сборников «XVIII век», прерванное войной, расширилась их тематика. В исто-

рию русской литературы XVIII века вошли новые имена, новые тексты. Сейчас перед сотрудниками группы, сказал А. М. Панченко, стоит задача — продолжить исследования в уже имеющихся направлениях и открывать новые научные пути. В последнее время наметилась попытка расширить материал исследования за счет просмотра архивов, углубить тематику исследований. Предметом изучения стали литературный быт XVIII века, некоторые структурные проблемы, в частности поведенческие (тип писателя, тип героя), большие успехи сделаны в изучении сентиментализма, поэтик и риторик. Задачи, стоящие перед группой, сложны и ответственны, тем более что группа фактически является центром, объединяющим специалистов по русской литературе и истории XVIII века.

Обсуждение проблем, стоящих перед группой, продолжил доктор филол. наук Г. П. Макогоненко (Ленинград). Он отметил, что одним из малоизученных вопросов для литературы XVIII века является развитие прозы. По мнению докладчика, можно было бы существенно продвинуться в его изучении, подготовив второй сборник «Письма русских писателей XVIII века», а также издав мемуары Державина, Дмитриева и др. Нужно также искать неизвестные сочинения и письма Радищева.

Канд. филол. наук Ю. В. Стенник (Ленинград) посвятил свой доклад проблеме периодизации русской литературы

XVIII века. Он отметил, что периодизация относится к кругу проблем, постоянно сохраняющих свою актуальность и обновляющихся по мере изменения представлений о функции литературы и законах ее развития. В настоящее время, сказал докладчик, необходимость обращения к вопросу о периодизации русской литературы XVIII века диктуется как расширившимся исследуемым материалом, так и потребностями методологического характера. Ю. В. Стенник критически рассмотрел несколько вариантов периодизации, представленных в учебнике Д. Д. Благого, в хрестоматии Г. П. Макогоненко (1970) и в отдельных статьях. По его мнению, периодизация русской литературы XVIII века должна основываться на прослеживании смены художественных систем и соответствующих им литературных направлений, в чем выражалось включение русской литературы в общеевропейский процесс культурного развития в целом.

Докладчик предложил следующую периодизацию: *I период* (1700—1720-е годы), приходящийся на Петровское время и отмеченный чертами переходности: переоценка наследия прошлого, создание предпосылок для возникновения новой, чисто светской культуры, ориентированной на восприятие идей европейского Просвещения. Творчество Кантемира завершает этот этап; *II период* (1740—1770-е годы) — время от появления трагедии Сумарокова до создания «Россиады» Хераскова. Характеризуется последовательным восприятием эстетической доктрины классицизма, тягой к стабильности, выразившейся в формировании обновленной жанровой системы, в относительной регламентированности творческого процесса; *III период* (1780—1800-е годы) — протекает от времени создания «Писем русского путешественника» Карамзина и «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева до завершения периода в первое десятилетие XIX века. Происходит формирование и утверждение системы сентиментализма, меняется представление об иерархии жанров, о функции литературы и критериях художественности.

В заключение докладчик подчеркнул важность учета при решении проблемы периодизации социальной потребности как решающего фактора культурной эволюции.

Канд. филол. наук В. И. Кречетень (Киев) выступил с докладом «О жанровой классификации украинской поэзии XVIII века». В нем была предпринята попытка распределить украинские стихотворные тексты XVIII века по основным жанрово-тематическим группам и разместить их в определенной последовательности, в порядке ослабления церковности, нарастания светской философии, гражданской ответственности и социальной, бытовой и личностной конкретности, усиления сугубо эстетического,

художественного начала. Этот процесс, который начался на Украине раньше, чем в России, но протекал там медленнее и завершился позже, отражает ход становления литературы новоевропейского типа.

На конференцию не смог приехать канд. филол. наук А. В. Мисанич (Киев), но его доклад «Итоги и проблемы изучения украинской литературы XVIII века в ее связях с русской литературой» был прочитан и получил одобрение слушателей. В докладе говорилось, что в последнее время наметилась довольно четкая тенденция к рассмотрению украинской литературы XVIII века как переходной от древней литературы к новой. Основная черта украинской литературы XVIII века — это идеологическая переориентация: освобождение от влияния церковной идеологии, появление светских произведений и новых жанров, проникновение разговорного языка в письменность. Значительно расширяются в этот период и украинско-русские литературные взаимосвязи. При этом следует учитывать, что художественная литература существовала в XVIII веке на Украине только в рукописном виде и главным образом анонимно.

Одной из главных задач украинских филологов-медиевистов является разыскание и публикация литературных текстов. Украинским ученым предстоит еще много сделать. Следует издать академическое собрание сочинений Г. Сковороды, изучить литературную сторону мемуарно-исторической прозы XVIII века, так называемых «казацких летописей»; издать один из крупнейших литературных памятников второй половины XVIII века — «Историю русов». Для более полного и систематического исследования актуальной проблемы украинско-русских литературных взаимосвязей Киевский институт украинской литературы планирует разработку нескольких тем: «Феофан Прокопович в истории украинской и русской литературы XVIII века», «Взаимосвязи украинской и русской поэзии XVIII века», «Русское Просвещение XVIII века и украинская литература» и др.

В докладе «Вопросы издания русских писателей XVIII века» канд. филол. наук В. П. Степанов (Ленинград), подводя краткие итоги эдичионной практики, отметил, что период XVIII века обеспечен изданиями научного типа хуже, чем русская литература в целом. В частности, отсутствуют полные научные издания наследия зачинателей новой русской литературы А. Д. Кантемира, В. К. Тредиаковского, А. П. Сумарокова, что сдерживает теоретическую разработку таких вопросов, как литературные направления, формирование жанровой системы и др. Докладчик отметил также неразработанность некоторых проблем текстологии, имеющих в примене-

ний к текстам XVIII века специфический характер. Отсутствие писательских архивов, обилие списков и вместе с тем авторский характер литературы XVIII века заставляют пользоваться как «текстологией списков», так и принципами текстологии нового времени. Сложности усугубляются тем, что переписчики XVIII века утрачивают «почтительное» отношение к тексту, допуская свободное вмешательство в него. В. П. Степанов выдвинул возражения против принципа издания «списка» вместо реконструкции произведений XVIII века по их спискам и в этой связи выразил критическое отношение к «дипломатическому» (документальному) воспроизведению художественных литературных текстов. Значительная часть доклада была посвящена спорным вопросам перевода текстов на новую орфографию. В заключение докладчик указал на необходимость изданий промежуточного типа, среднего между академическим и массовым, и предложил на обсуждение общую схему многотомной научной хрестоматии по литературе XVIII века, рассчитанной на специалиста-словесника.

Доктор филол. наук Г. Н. Моисеева (Ленинград) в докладе «Ломоносов и изобразительное искусство» коснулась одного конкретного аспекта этой проблемы: источники труда Ломоносова «Идеи для живописных картин из российской истории». Откуда Ломоносов мог почерпнуть документальные материалы для воссоздания деталей быта, убранства коней, одежды Киевской Руси XI—XII веков? Как выяснила Г. Н. Моисеева, Ломоносов внимательно изучал Радзивилловскую летопись XV века, которая имеет более 600 древнерусских миниатюр. В библиотеке Петербургской Академии наук имелась копия Радзивилловской летописи, снятая по указу Петра I в 1711 году с подлинной рукописи, хранившейся в Кенпгсберге. В 1761 году подлинная Радзивилловская рукопись была привезена в Академическую библиотеку, где хранится до настоящего времени. Ломоносов внимательно изучал эту летопись, и ее миниатюры явились непосредственным источником многих его «Идей для живописных картин из российской истории».

Доклад канд. филол. наук С. И. Николаева (Ленинград) «О стилистической позиции переводчиков Петровской эпохи» был посвящен анализу стилистических проблем, которые стояли перед русскими переводчиками в первой четверти XVIII века, когда в соответствии с общим духом петровских преобразований в России происходил процесс усвоения достижений европейской мысли по теории и истории государства и права, всеобщей и европейской новой и древней истории. Характеризуя в предисловиях к своим переводам авторский стиль, Феофан Прокопович, Гавриил Бужинский, Симон Кохановский резко крити-

чески высказывались о сторонниках аттического направления (иначе липсианизма) в новолатинской литературе. Маньеристский аттический стиль, насыщенный метафорами и аллегориями, лаконичный и экспрессивный, характеризовался русскими переводчиками как «темный», «стропотный», «вельми краткий», с «неясными словами и аллюгориями», т. е. критиковался с точки зрения цитероновского направления в стилистике. Эта критика была вызвана не только теоретическими воззрениями переводчиков, но и практической целью их работы — создать на «природном» русском языке понятный текст. Исходя из этого, в первой четверти XVIII века обосновывается теория свободного перевода «не от слова до слова», ориентированная на отечественную стилистическую традицию. Задача воссоздания в переводе стилистики оригинала была решена лишь к концу XVIII века.

В докладе доктора филол. наук А. М. Панченко (Ленинград) «Перспективы изучения литературы Петровской эпохи» было отмечено несколько специфических проблем, характерных для этой эпохи, которые нуждаются в разрешении. Прежде всего, это реконструирование эстетического кода Петровского времени. Началом Петровской эпохи стала осознаваться дата 1 января 1700 года, когда было введено новое летоисчисление. В русскую литературу вошло понятие «век культуры», характерными чертами которого стали секуляризация, слияние церковного и светского слова, синтетический характер искусства. Большая и непоследованная тема — «Петр I как писатель». Следует выяснить, указал докладчик, литературную позицию Петра, а также затронуть более широкую проблему — исследовать «топику» петровского искусства, выяснить, какими образом оно оперирует. Без этого наше понимание литературы Петровского времени не будет полным.

Доктор филол. наук Ф. З. Канупова (Томск) построила свой доклад «Карамзин и Жуковский. (К проблеме изучения русской истории)» на материалах библиотеки Жуковского, хранящейся в Томске. Докладчица отметила три важнейших, с ее точки зрения, аспекта воздействия Карамзина на Жуковского. Во-первых, влияние личности Карамзина, который являлся для Жуковского примером писателя-энциклопедиста, дворянского просветителя, патриота. Во-вторых, воздействие на Жуковского карамзинского сентиментализма, его идей и образов. Причем нужно иметь в виду то, что коренные идеи эстетики Жуковского-романтика (его концепция человека, идея несловной чуждости личности, природной склонности человека к добру, свободы выбора, нравственного самоусовершенствования), весь круг просветительских нравственно-этических проблем восприняты Жуковским в тес-

пой связи с Карамзиным или через Карамзина. И, наконец, третий аспект влияния Карамзина на Жуковского — это воздействие Карамзина-историка на формирование исторических и эстетических взглядов первого русского романтика. По сравнению с «Историей...» Карамзина, исторические статьи Жуковского, по мнению докладчицы, отличаются учительным, просветительским характером. Карамзин *пишет* историю, Жуковский *учит* историей. Вместе с тем исторические взгляды Жуковского (так же как и Карамзина) не выходят за рамки дворянской историографии 20—30-х годов XIX века и свидетельствуют о ее кризисе. Теория просвещенного монарха приходила в столкновение как с историей российской самодержавия, так и с реальной практикой Жуковского, воспитателя будущего царя.

Влияние Карамзина имело большое значение для развития художественного творчества Жуковского. Известно, что идея истории, исторического развития являлась важнейшей в эстетике романтизма. В 10-е годы у Жуковского под непосредственным влиянием Карамзина возник замысел поэмы из истории Киевской Руси — «Владимир». Исторические и художественные интересы Жуковского слились воедино в процессе изучения «Истории...» Карамзина. На перекрестке этих интересов рождались не только его художественные переложения «Слова о полку Игореве», но и происходила та эпизодия его поэтического творчества 30—40-х годов, которая привела его к созданию перевода «Одиссея».

Канд. филол. наук Н. Д. Кочеткова (Ленинград) в докладе «Проблемы изучения литературы русского сентиментализма» показала, решение каких вопросов назрело в изучении литературы сентиментализма. Это прежде всего интерпретация сентименталистами предшествующей литературы — античной и Средневековья, отношение сентименталистов к древнерусской литературе и фольклору. Важно изучить восприятие в России современной ей европейской литературы сентиментализма. Требуют дальнейшего изучения и вопросы, связанные с идеологией Просвещения: в чем именно и как осуществлялось воздействие идей Просвещения на литературу, как они эволюционировали, получая новое художественное воплощение.

Необходимо попытаться определить истинную роль сентименталистов в развитии отечественной культуры, понять, как их идеалы соотносились с окружающей действительностью. Первостепенное значение в спорах о границах между сентиментализмом и романтизмом имеет решение вопроса об отношении их к писательскому труду, к назначению поэта, писателя. Восприятие литературы сентиментализма последующими поколениями, преемственность, существующая между этой литературой и творчеством

русских классиков-реалистов, — вот проблемы, ждущие специального исследования, отметила Н. Д. Кочеткова.

В докладе доктора филол. наук Л. А. Софроновой (Москва) «Русский и польский театр эпохи Просвещения» основное внимание было уделено типологической характеристике русского театра в кругу славянской драматургии. Огромное значение для драматургии XVIII века, показала докладчица, имела особая группа героев, составлявшая фон для основных персонажей. Именно эти герои привнесли в комедиаграфию ряд жизненных черт. Она проанализировала причины, по которым польский театр, в отличие от русского, чуждался трагедии и серьезных исторических тем.

И русский и польский театр выполнял просветительскую функцию, но и здесь у них было отличие. Софронова показала, что польские драматурги высмеивали недостатки современного воспитания, русские — старинного. Оба театра предлагали сходную концепцию человека. Театральные герои — своеобразные маленькие энциклопедии нравственности и общественной этики. Они универсальны и одинаковы в обоих театрах. Положительный персонаж театра XVIII века раскрывает идеальную модель личности Просвещения. Л. А. Софронова отметила также, что и в русском и в польском театре обсуждались общественные проблемы, но в русском социальная тема была острее. Оба театра обращались к народной театральной культуре, к словесному и музыкальному фольклору.

Канд. филол. наук Е. Д. Кукушкина (Ленинград) в докладе «Некоторые проблемы изучения взаимосвязей русской прозы и драматургии XVIII века» проанализировала различные аспекты этих взаимосвязей: сюжетные, тематические, художественно-изобразительные. Она показала, как в прозаических жанрах складывался, аналогично драматургическому, свой художественный стереотип в изображении персонажей, как некоторые драматургические приемы проникали в журнальную прозу и в оригинальный русский роман, органично включаясь в систему их художественных средств. Отмечена была также необходимость изучения интересной и малоисследованной проблемы — роли прямой речи в прозаических жанрах и ее постепенного развития и усложнения внутри них.

В докладе «Проблемы изучения русских повестей первой половины XVIII века» доктор филол. наук Ю. К. Бегунов (Ленинград) указал, что предыстория русского романа в полном виде еще не написана. Не существует четкой и ясной картины историко-литературного развития повести как жанра. После выхода в свет капитальной монографии Г. Н. Моисеевой «Русские повести первой трети XVIII века» (1965) общим

местом курсов истории русской литературы и обобщающих научных трудов стало рассмотрение трех рукописных повестей — «О Василии», «Об Александре», «О шляхетском сыне» — как типичных художественных произведений Петровской эпохи.

Функциональная роль рукописной литературы в историко-литературном процессе того времени была довольно сложной. По подсчетам С. П. Луппова, из 761 позднего в первой четверти XVIII века произведения только 84 (одна девятая часть!) были художественными. Поскольку старая система древнерусских литературных жанров оказалась нарушенной, а классицистическая система жанров еще не сложилась, в переходное Петровское время наблюдается широкое распространение рукописной литературы многожанрового состава, которая обслуживала как «верхи», так и «низы» русского общества. Умножается количество повестей. Так, к первой трети XVIII века мы относим следующие повести: Об Александре, О Василии Златовласом, О Василии Корнотском, О царе Василии Константиновиче, О Георгии и Фларенде, О Долторне, Об Евграфу и Александре, О Евдоне и Берфе, Об Иване Пономаревиче, О купце Иоанне и Елеоноре, О царевне Персике, О португальских и бранденбургских мудрецах, О пане Твердовском, О купце Феодоне, О Франце Мемзонпалусе, О французском сыне, О Фроле Скобееве, О шляхетском сыне и мн. др. Таким образом, Петровская эпоха не была остановкой в развитии литературы.

Докладчик отметил необходимость разработки как эвристических проблем (нахождение текстов повестей в рукописях), так и эдиционных (большинство повестей первой половины XVIII века не издано). Нуждаются в изучении также проблемы развития повествовательного жанра на путях к роману — необходимо уяснить, что именно движется, изменяется в структуре повести (идеи, образы, способы сюжетосложения, язык). Важно при этом определить место рукописных повестей в историко-литературном процессе.

Канд. филол. наук В. А. Западов (Ленинград) выступил с докладом «Творческая история „Рассуждения о лирической поэзии“ Г. Р. Державина». Он отметил, что итоговое литературно-теоретическое произведение старого поэта разделило общую драматическую судьбу его рукописного наследия. В академическое издание Н. К. Грот включил лишь половину трактата, напечатанную при жизни автора, причем в тексте повторено громадное количество ошибок и опечаток первых публикаций. Не выяснена Гротом творческая история произведения. Как показывают рукописи и опубликованные данные, Державин вплотную приступил к работе над «Рассуждением», по-видимому, осенью 1809

года. Не позднее ноября 1810 года была уже готова первая часть трактата — самая большая по объему. Вторая часть и первоначальная редакция третьей отпосыла к 1811 году. После длительного перерыва, связанного с другими трудами, во второй половине 1814-го — начале 1815 года Державин доработал третью часть и заново написал четвертую. Летом 1816 года он начал готовить «Рассуждение» к отдельному изданию, но довести эту работу до конца не успел.

Как видно из раннего чернового текста, Державин адресовал свой труд «молодым сочинителям». Отсюда простекает двоякий характер трактата. С одной стороны, это нечто вроде учебного пособия, в котором собраны сведения по теории и истории лирической поэзии. С другой стороны, «Рассуждение» — обобщение громадного опыта поэта: это эстетический трактат, основанный на державинском понимании лирической поэзии, ее происхождении, истории, теории и современной практики, причем практики не одного только автора, по всей русской поэзии конца XVIII — начала XIX века.

Вопреки идущему от античности правилу делить лирические произведения по «материям», Державин первую часть начал с классификации «вдохновения». При этом сразу решительно оговорив полнейшую его ненормативность. В последующих частях «Рассуждения» в центре внимания автора находится эволюция лирики как таковой, ее воплощение в разных жанрах, формах, содержаниях («материях») на различных исторических этапах. Вместе с тем Державина бесспорно привлекает проблема национального своеобразия, взятая без «оценочных» критериев, без предпочтения одной поэзии другой по тем или иным параметрам. Державин не провозглашает также превосходства того или иного этапа развития одной национальной поэзии над другими ее этапами. Принципиальное признание правомочности существования «различных вкусов» означало полнейший разрыв Державина со всеми нормативными поэтиками — как классицистической, так и сентименталистской. Это — утверждение принципа историзма, взятого в аспекте анализа и оценки определенного литературного явления — лирики. Новаторство теоретических построений Державина привело к неприятно «Рассуждения» в «Беседе любителей русского слова» и обусловило для автора необходимость отдельного издания полного текста трактата, что по ряду причин не осуществлено и поныне.

Доклад канд. филол. наук Г. А. Лихоткина (Ленинград) «К вопросу об атрибуции и датировке „Рассуждения о непременных государственных законах“» был построен на архивном материале. Обнаруженный автором в ЦГИА СССР (ф. 1409, оп. 1, д. 146) подлинник «Проекта манифеста», входивший в ком-

плекс документов, опубликованных в 1907 году Е. С. Шумигорским в книге «Император Павел I. Жизнь и царствование», выявил расхождение в датировках публикации Шумигорского и архивной находки. Текстологический анализ и сравнение почерка «Проекта манифеста» и хозяйственных бумаг графа П. И. Панина позволили Г. А. Лпхоткину атрибутировать документ из фондов ЦГИА СССР П. И. Панину, установить сознательную передатировку П. И. Паниным опубликованного Шумигорским «Проекта манифеста» с 1785 года на 1784-й, а также поставить под сомнение датировку и атрибуцию входящего в комплекс документов «Рассуждения о неперменных государственных законах».

Докладчик предложил датировать «Рассуждение» периодом между 25 июня и 18 июля 1784 года. Его аргументы таковы: 25 июня умер фаворит Екатерины II А. Д. Ланской. В связи с этим императрица почти в четыре месяца отстранилась от государственных дел.

Именно этим обстоятельством и объясняется, по мнению автора доклада, и создание всего комплекса документов и «Рассуждения о неперменных государственных законах». Если «Рассуждение» написано в этот период, то, вероятнее всего, оно создано до отъезда Д. И. Фонвизина за границу, т. е. до 18 июля 1784 года. Передатировка «Рассуждения» влечет за собой вывод о том, что Н. И. Панин в создании произведения участия не принимал.

После заседаний проходило обсуждение докладов. Полемику вызвали доклады, касавшиеся проблем периодизации. Отмечалось, что периодизация может быть различной в зависимости от ее назначения — прикладное оно (расположение материала в учебнике, в хрестоматии) или научное.

Конференция показала, что изучение литературы XVIII века представляет интерес для многих исследователей-филологов.

Е. Д. Букушкина

ТОРЖЕСТВЕННОЕ ЗАСЕДАНИЕ, ПОСВЯЩЕННОЕ 125-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А. П. ЧЕХОВА

25 февраля в Пушкинском Доме состоялось торжественное заседание Ученого совета, посвященное 125-летию со дня рождения А. П. Чехова.

Заседание открыл доктор филол. наук Ф. Я. Прийма. Он отметил, что начало литературной деятельности А. П. Чехова приходится на годы политической реакции в России, способствовавшей ожесточенным нападкам на духовное наследие революционной демократии 1860-х годов и на принципы реалистического метода в искусстве. Разночинец по происхождению, уже в годы гимназического и университетского обучения Чехов выработал в себе глубокое уважение к гуманистическим тенденциям русской культуры и реалистическим традициям Пушкина и Гоголя, Беллинского и Некрасова, Тургенева и Островского, Л. Толстого и Достоевского. Дружеские отношения с В. Г. Короленко, М. Горьким, современными литераторами-разночинцами объясняются все тем же мировоззренческим демократизмом Чехова.

В своих письмах Чехов неоднократно выступал сторонником материалистических воззрений, верящим в неизбежный крах всех идеалистических концепций в науке и искусстве.

В 1902 году Чехов с резким осуждением отнесся к декадентским попыткам объявить наследие Некрасова «отжившим». «Я очень люблю Некрасова, ува-

жаю его, ставлю высоко», — отвечал Чехов на обращение к нему редакции газеты «Новости дня». По поводу бытового вопроса: «Долго ли Некрасов еще будет жить?» — писатель иронически заметил: «Думаю, что долго, на наш век хватит».

Призывая своих собратьев по перу изображать жизнь «рядовых» героев, «выдавливающих из себя по капле раба», Чехов выступал прямым продолжателем Некрасова, заявлявшего: «Нужны столетья и труд и борьба, чтоб человека создать из раба» — и многократно повторявшего эту мысль в своих произведениях.

Преимущественное внимание Чехова к «хмурым людям» проистекало из убеждения, что необходимы колоссальные усилия для пробуждения чувства человеческого достоинства в «бессловесном смерде». Этим же убеждением объясняется как подвижническая поездка писателя в 1890 году на Сахалин, так и те общие цели, которые он ставил перед своим творчеством.

Опираясь на традиции передовой русской литературы, Чехов вместе с тем новаторски развивал их, обогатив не только отечественную, но и мировую литературу новыми формами и новой поэтикой. Как мастер языка и стиля Чехов стал в один ряд с корифеями русского художественного слова.

Доклад доктора филол. наук К. Д. Муратовой «Чехов и литература конца XIX—начала XX века» был посвящен истории вхождения Чехова в большую литературу, осуществлявшегося в период кардинальной смены литературных поколений. К. Д. Муратова говорила о том, как от убеждения, что литература 80-х годов должна быть признана не индивидуальной, а артельной литературой, Чехов пришел к осознанию неповторимой особенности своего дарования, заключавшегося в зорком внимании к новым явлениям жизни, в показе новых житейских ситуаций и своеобразном раскрытии их. В жанре малого рассказа, широкое распространение которого в 1880-е годы тревожило критиков, чьи эстетические взгляды сформировались в предшествующую эпоху, Чехов обнаружил большие, еще не использованные возможности. Новаторство чеховской манеры письма, чеховского ведения темы было продемонстрировано на примере рассказа «Счастье». Сборник «В сумерках» и повесть «Степь», сказала далее К. Д. Муратова, выявили два противоположных лагеря в восприятии Чехова-художника: лагерь критиков, упрекавших его в отсутствии ясного мировоззрения, и лагерь писателей, которых привлекала широта чеховского восприятия жизни и его художественное мастерство (с конца 80-х годов в писательской среде росло восприятие глубинной и простой чеховской манеры письма, неуловимой тайной сцепления в единое целое всех тщательно отобранных элементов его рассказов и повестей).

Во второй части своего доклада К. Д. Муратова определила специфику художественного метода Чехова на новом этапе его творчества, когда на рубеже веков всеобщее внимание вызывали три имени: Лев Толстой, Чехов и Максим Горький, когда художественный авторитет Чехова, признанного «духовным вождем целого поколения», был уже беспорен. В основе художественного мировоззрения писателя-врача лежало неустанное стремление к социальному диагнозу. Он не предлагал, подобно Толстому и Горькому, своих методов лечения социальных болезней. Его задача — установить признаки заболевания и указать на причины, содействующие его развитию. И здесь, в раскрытии трагизма обыденной жизни, быстрой душевной усталости, слабости воли и глубокого, хотя и неосознанного героями недовольства собой и окружающим миром, Чехов не знал соперников.

В заключение К. Д. Муратова говорила о новаторстве Чехова-драматурга и о влиянии поэтики чеховских пьес на столь несхожих между собой драматургов, как Максим Горький и Леонид Андреев.

Доктор филол. наук Л. М. Лотман сделала доклад о новаторских тенденциях, заложенных в идеях и формах

драматургии Чехова. Чехов считал, что дело писателя не преподносить зрителям готовые идеалы, а давать художественную интерпретацию реальности, требуя тем самым активности мысли от современников. По мнению Чехова, омертвление идеалов, которыми жили лучшие люди общества, девальвация слов и мыслей резко меняют структуру отношений между людьми, нарушают равновесие добра и зла в обществе, вызывают разлад человека со средой, лишают его сознания смысла своей деятельности. Этот взгляд сказался на проблематике и структуре произведений Чехова. Анализируя чеховские драмы, Л. М. Лотман показала, что «непонятность» действительности для Чехова была исполнена трагизма. На месте разрушенных идеалов в момент, когда новые идеалы еще не сформировались, образуется зияющая пустота — не инертная, а активно действующая, поглощающая умы, дарования и силы людей. Падение нравственных устоев и измельчание идейных попыток интеллигенции приводят к агрессивности идеологии обывателя, усилению ее влияния на умы.

Символический план в пьесах Чехова является не художественным приемом, а средством выражения мысли о глубокой внутренней связи разных сторон жизни человека и общества, о неразрывном единстве общего и частного. События, происходящие в пьесах Чехова, — своего рода «метафоры», зачастую они служат внешней оболочкой других, более значительных, но до конца не проявленных процессов, которые и являются главным содержанием произведения. Взаимосвязь событийных планов в пьесах Чехова могла бы быть обозначена как отношение «явлений» и «сущностей». Соответственно этому характеризуются и действующие лица. Некоторые из них живут чисто внешней жизнью, господствуют в «мире явлений». Эти персонажи особенно активны, их поступки движут внешнее действие, имеют практические последствия. Герои другого разряда менее энергичны, нередко они оказываются в положении жертв активно действующих персонажей. Они ищут нравственный смысл жизни, стремятся утвердить в реальных отношениях истину этого смысла, «прорваться» к сущности, стоящей за явлениями. Их поступки прямо обращены ко «второму ряду» событий пьесы, и поэтому их монологи зачастую кажутся неожиданными, а действия — неоправданными. Осложненные, непрямые отношения слова и действия в пьесах Чехова внушили французскому театральному деятелю Ж.-Л. Барро мысль о том, что драматургия Чехова открывает путь совершенно новым жанрам театра, в частности театру современной пантомимы. Пьесы Чехова, в которых речевая стихия имеет огромное значение, могут быть сопоставлены с пантомимой лишь

очень условно. Но когда речь персонажей становится случайной, бессодержательной, формальной, тогда подлинные чувства выражаются мимикой, интонацией. Вместе с тем в моменты душевного подъема самая речь героев вырывается из плена будничного быта и возвышается, приобретает поэтический характер. Другая точка соприкосновения чеховской поэтики с пантомимой — своеобразный эксцентрический комизм, присутствующий его грустным, трагическим пьесам.

«Многосоставность» действия пьес Чехова, такие особенности их поэтики, как сложность диалогов, отражающих скрытые взаимоотношения героев, поэтические монологи, резко переводящие происходящие на сцене события в некий более высокий план и раскрывающие их внебытовой смысл, вызывали сопротивление современников писателя, воспринимались ими как следствие незнания законов сцены или сознательного их нарушения. Однако впоследствии эстетика драматургии Чехова поколебала и опрокинула ходячие представления о возможностях театра. Процесс осмысления и освоения театром драматургии Чехова, начавшийся при жизни писателя, продолжается до сих пор.

Доктор филол. наук Ю. К. Герасимов выступал на тему «Чехов и лирическая драма». Он отметил, что драматургия Чехова прочувствована и осмыслена уже несколькими поколениями читателей, зрителей, критиков и исследователей. При этом выяснилось, что ее основные и многие второстепенные особенности связаны с присущим чеховским пьесам лирическим началом. Последнее далеко не сводится к «настроениям» и «нюансам», а, выражая отношение автора к жизни, создает новый тип драмы. Представлению о системном единстве элементов лирической драмы исторически предшествовало восприятие ее как аномальной и ущербной, нарушающей коренные условия драматического жанра. Отмечалось отсутствие героя, ослабленность действия, сниженше «пафоса». Однако лирическая драма оказалась жизнеспособной. Утвердившись с конца XIX века и в реалистической драматургии, и в модернистской, она широко представлена в современном мировом репертуаре разнообразными своими модификациями (ее художественные и социальные возможности рассмотрены на материале болгарской литературы в книге Ч. Добрева «Лирическая драма», М., 1983). Понятие «лирическая драма», таким образом, вмещает явления природные, оно утратило границы и терминологический смысл. По мнению Ю. К. Герасимова, сопоставление пьес Чехова с лирическими драмами Метерлинка и русских символистов может привести к определению внутрижанровых отличий в самом характере лирики,

ее функций в разных художественных системах.

Докладчик остановился на статье А. Блока «О драме» (1907), где дана очень высокая оценка драматургии Чехова и подчеркнут ее лирический характер. Однако, заявив, что у Чехова нет наследников, Блок не только выказал отношение к драматургам-реалистам, осваивавшим открытия Чехова, но и отказался перебросить мост от Чехова к символистам. Блок, сам являвшийся уже автором трилогии лирических драм, назвал «наиболее совершенным созданием в области лирической драмы в России» «Комедию о Евдокии из Гелиополя» М. Кузмина, заметив при этом, что подходить к Кузмину с общественных позиций, ждать от него общественной пользы («хлеба») не имеет смысла. На подобную же особенность своих лирических драм Блок указывал в «Предисловии» к ним: «Никаких идейных, моральных или иных выводов я здесь не делаю». Он преувеличивал асоциальность трилогии, но в принципе для символистов лирика, в том числе и в драматургии, служила осуществлению «демонического» своеволия. Персонажи их пьес не обладают саморазвитием и не являются «характерами». Они — «маски» автора, его креатуры, им управляемые и символизирующие его переживание тайны жизни и мира. Символистская лирическая драма стоит у истоков субъективистской монодрамы, «замкнутой», герметичной и абсурдистской драмы.

Хотя русские символисты, мечтавшие о воскрешении религиозной трагедии, отмечали, что Чехов много способствовал отделению драмы от трагедии, они все же предпринимали отдельные попытки сблизить его с символизмом. «Соблазняла» их именно чеховская лирика. А. Белый в «Весах» (1904, № 2) утверждал, что реализм Чехова истончился до символа, и называл «Вишневый сад» символической пьесой. Имея в виду ее лирику, он пояснял, что символ есть выразитель переживания, которое только и является реальностью. Персонажи пьесы, по Белому, лишь «сосуды» авторского мистического содержания.

В целом усиление лирики в драме объективно было обусловлено процессом дезинтеграции личности, утратой ею гармонического единства и цельности. Острое ощущение ущербности современного человека, сочувствие к нему и ирония над его неполноценностью, тоска по герою — общие стимулы лирической драматургии Чехова и символистов. Но если последние заменяли образ целостной жизни идеей мистического преображения человека и мира, то Чехов не расстался с представлением о прекрасной гармонической жизни и единстве людей, с гуманистическим идеалом личности. Символика в его пьесах, подчеркнул в заключение до-

кладчик, существует в реалистической образной системе и соотносится с объективной действительностью.

Закрывая заседание, Ф. Я. Прийма отметил, что заслушанные доклады возбудили живейший интерес аудитории, что несомненно будет способствовать по-

вышению научного уровня наших будущих историко-литературных разысканий, посвященных своеобразию художественного наследия великого русского писателя.

М. Н. Виrolайнен

ПАМЯТИ ФЕДОРА АБРАМОВА

27 февраля в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР состоялось заседание сектора советской литературы, посвященное 65-летию со дня рождения Федора Александровича Абрамова.

С волнением было воспринято выступление писателя на праздновании его 60-летия, записанное на магнитную пленку в 1980 году и воспроизведенное в зале.

Открывая заседание, зав. сектором советской литературы доктор филол. наук Н. А. Грознова кратко остановилась на жизненном и творческом пути Ф. Абрамова. Писатель вошел в литературу своей статьей «Люди колхозной деревни в послевоенной прозе» (1954), где проявил смелость и прозорливость как историк литературы. В известном смысле можно считать, что всей последующей творческой работой Ф. Абрамов стремился подтвердить истинность тех положений, которые он высказал в этой статье. Особенно важное место в его духовном развитии имеет повесть «Безотцовщина»: здесь — истоки его гуманизма, здесь раскрылось своеобразие его художественного видения мира. Важно было его выступление на VI съезде писателей СССР в 1976 году, его суждения по вопросам литературы. Мы свидетели расцвета русской прозы, в которой одной из самых ярких фигур стал Ф. Абрамов. Особое внимание Н. А. Грознова уделила публицистике писателя. Далее Н. А. Грознова предоставила слово доктору филол. наук В. В. Бузник.

В. В. Бузник рассказала о встречах с Ф. А. Абрамовым, о своей работе с ним над интервью «Сотворение нового русского поля», опубликованном в журнале «Наш современник» (1980, № 7). В ее памяти писатель остался человеком необычайной духовной активности, бескомпромиссным борцом за идею. На литературу он смотрел как на мощную социальную силу, способную преобразовать человека и действительность. Поистине Аввакумово проповедническое начало неизменно проступало в его суждениях о художественном творчестве, его задачах. Потомственный русский крестьянин, солдат Великой Отечественной войны, советский интеллигент — вот главные координаты, определившие внут-

ренний мир Ф. А. Абрамова как гражданина и писателя. Не укажем «деревенщиком», как мнилось иным недалеким критикам, а поборником высоких коммунистических идеалов выступал он и в своих книгах, и в своей публицистике. С этих именно позиций сурово и бесстрашно осуждал писатель любые нарушения труженнических, социалистических норм нашего бытия. Личность крупная, яркая, Ф. А. Абрамов имел свои горячие пристрастия как в литературе, так и в самой жизни. Их он отстаивал, защищал решительно и даже резко. Не приходится удивляться, что литературная судьба его была далеко не простой и не легкой. Тем большей весомостью обладали истины, которые утверждал художник со всей страстью своего мужественного и неограниченного таланта. Важно заметить, что истины эти никогда не были узкими. Ф. А. Абрамов отличался завидной широтой взглядов; он был далек от какого бы то ни было сектантства. Умел не только говорить, но и слушать, любил оттачивать и выверять собственные убеждения, оценки в открытых, прямых спорах. И к критике относился поэтому внимательно, выделял острые работы Ф. Кузнецова, И. Дедкова, И. Золотусского, категорически не принимая только пустословные творения самонадеянных писак.

Федор Абрамов, сказал лауреат Государственной премии СССР доктор филол. наук Г. М. Фридлендер, был человеком острой, беспокойной, требовательной мысли. Кровоно связанный с северной русской деревней, о людях которой он писал в своих повестях и романах. Абрамов в годы Великой Отечественной войны научился смотреть на нее и ее исторические судьбы с широкой, общенациональной и общегосударственной точки зрения — любовью и одновременно требовательно и бескомпромиссно. Выработке этого сурового и требовательного взгляда Абрамова на жизнь и литературу способствовали его критическая деятельность, работа в высшей школе. Все это определяет особое место Абрамова в нашей деревенской прозе. В центре внимания Абрамова всегда стоял вопрос о путях развития нашей деревни и всей нашей страны — их

прошлом, настоящем и будущем. Горячо любя старую патриархальную деревню, Абрамов в то же время понимал, что возврат к ней невозможен, так как революция, а впоследствии коллективизация, Отечественная война, НТР поставили перед деревней новые сложные вопросы. И Абрамов стремился в своих произведениях с огромным уважением к людям деревни (и притом без снисхождения и идеализации) нарисовать каждый из главных этапов ее послевоенной жизни. Его романы воскрешают подвиг людей советской деревни в годы войны и после нее, историю их борьбы и труда, их — часто очень непростые — искания и размышления. Абрамов понимал, что люди советской деревни в трудных условиях должны были после войны сами решать свою судьбу, строить свою новую жизнь. Писатель-историк, он создал большое число ярких, индивидуальных человеческих фигур, которые живут и борются, сложно совмещая в себе подчас нравственный опыт разных эпох и поколений. Именно это богатство произведений Абрамова яркими, полнокровными человеческими характерами сделало столь любимыми и популярными театральные постановки его книг.

В заключение Г. М. Фридендер поделился личными воспоминаниями о встречах с писателем в Ленинграде и Комарове и о совместных туристических поездках за границу. В этих поездках Абрамова никогда не покидала мысль о его героях и о Родине, побуждавшая Абрамова с особой остротой и вниманием приглядываться к жизни других народов и стран, сопоставлять знакомое и неизвестное, свое и чужое. Г. М. Фридендер отметил постоянный интерес Абрамова к широкому общим вопросам жизни и культуры, его любовь к русской классике, прекрасное ее знание, внимание к творчеству выдающихся писателей Запада, классических и современных.

С воспоминаниями о Ф. Абрамове выступил канд. филол. наук А. А. Горелов. Первая его встреча с Ф. Абрамовым состоялась в 1949 году в стенах ЛГУ им. А. А. Жданова. А. А. Горелов был дипломником Ф. Абрамова и рекомендован им в аспирантуру. Частое общение избавляет взгляд от случайности. Как вспоминает А. А. Горелов, Ф. Абрамов производил впечатление человека, исполненного любви к другим людям. Он очень переживал критику в свой адрес, но оставался верен своим взглядам и убеждениям, правильность которых подтверждало дальнейшее развитие советской литературы. Сила его как человека и как художника во многом определялась тем, что он вынес с поля войны. Книги Ф. Абрамова изначально обладали качеством народности, которая зиждилась на хорошем знании жизни. Постоянно для писателя высо-

чайшим авторитетом был М. А. Шолохов. Велики заслуги Ф. Абрамова перед советским литературоведением. Сейчас писатель — фигура, входящая в историю нашей литературы. Наш долг — создание книг, посвященных его творчеству, соответствующих духу и значению творчества Ф. Абрамова.

«Я знала Ф. Абрамова с того времени, — сказала доктор филол. наук Н. И. Желтова, — когда он был еще студентом, вернувшимся с фронта после ранения... Остановлюсь на таком моменте его деятельности: Ф. Абрамов — писатель и истолкователь своего творчества». Ф. Абрамов много писал о деревне и потому, что хорошо ее знал, и потому, что болел за нее, и потому, что к проникновению в жизненные процессы в деревне вели его размышления — гражданина, историка и критика литературы, художника. Именно на этой основе, сказала Н. И. Желтова, возникло взаимодействие исследовательских работ Абрамова о М. Шолохове, выступлений о романе Медынского «Марья» и публицистического и художественного обращения писателя к теме современной деревни. Что касается истолкования Ф. Абрамовым собственных произведений, то здесь мы всегда ощущаем бегущие мысли в крупных и очень существенных для искусства направлениях: конкретность, документальность, реализм. Все эти понятия, органичные для произведений Ф. Абрамова, часто звучат и в его высказываниях в контексте проблем: правда факта и правда времени; прототипическая основа в создании сюжета, персонажей, в определении идей произведения; писатель и читатель; роль знаний в творческом выражении человека. Может быть, не всегда соглашаешься с тем, что говорил Ф. Абрамов, но обязательно попадаешь под влияние писателя, заставляющего думать, искать, решать. Вспоминаю общения с Ф. Абрамовым — историком литературы, писателем, человеком, — ощущаешь, как много не договорил умеющий понимать и ценить в человеке социально созидательное творческое состояние талант Ф. Абрамова.

Работать над иллюстрированием произведений Ф. Абрамова было очень интересно, сказал художник Н. И. Кофанов. Он представил участникам заседания свои гравюры к повести «Деревянные кони».

Тепло и заинтересованно встретили собравшиеся выступление Л. В. Крутиковой-Абрамовой, друга и жены писателя. Она заметила, что сам факт проведения впервые в стенах Пушкинского Дома подобного заседания имеет большое значение. Л. В. Крутикова-Абрамова рассказала о последних годах жизни Ф. Абрамова, некоторых его неосуществленных замыслах, обрисовала архив писателя, завещанный ей. Ф. Аб-

рамов в последние годы очень много работал, работу он любил больше всего, не щадил себя. Об этом свидетельствуют некоторые фрагменты из его записной книжки, зачитанные Л. В. Крутиковой-Абрамовой. Архив Ф. Абрамова огромный, в Пушкинском Доме — лишь небольшая его часть. В архиве есть объемистая папка об А. Твардовском, начатая статья о Пушкине, очерки о поездках по нашей стране и за рубежом, наброски многих рассказов, в частности предназначенных для «Травы-муравы». Среди документов архива — наброски автобиографического произведения «Из жития Федора Стратилата», которое должно было показать сложность пути писателя, его связь с историей нашей страны, неизменную целеустремленность, нравственную бескомпромиссность. «Повесть об Аяне Яковлевой» предполагалось написать в форме дневника пожилой женщины. Около 25 лет Ф. Абрамов собирал материалы и вынашивал замысел произведения, которое он назвал «Чистая книга». Писатель хотел рассказать о жизни всех слоев населения Пинежья, в том числе ссыльных, купцов, интеллигенции — учителей, врачей, — в период с 1905-го по 1920-е годы. Главным вопросом этого произведения, как сказала Л. В. Крутикова-Абрамова, должен был быть «вопрос о России», о ее судьбе, истории,

ее прошлом, настоящем и будущем. «Чистую книгу» Ф. Абрамов писал увлеченно, но полной реализации его замысла не было суждено осуществиться. Л. В. Крутикова-Абрамова рассказала о том, как тщательно собирал писатель материал для своих произведений, порой предпринимая для этого дальние поездки, встречаясь с разными людьми, погружаясь в историю проблемы, оттачивая и укрупняя первоначальный замысел. Именно так он работал над своим последним произведением — «Чистой книгой». Рассказ Л. В. Крутиковой-Абрамовой стал украшением заседания.

Канд. филол. наук. В. И. Протченко выступил перед участниками научного заседания с сообщением о материалах той части творческого наследия Ф. А. Абрамова, которая хранится в рукописном отделе Пушкинского Дома; он рассказал и о последнем поступлении материалов, переданных в дар отделу в ноябре 1982 года самим писателем — в объеме 8545 листов рукописей и авторизованной машинописи его произведений и более 13 000 писем к писателю от разных лиц. В. И. Протченко поделился с присутствующими своими выводами из наблюдений над теми материалами фонда писателя, которые связаны с творческой историей некоторых его произведений.

Д. А. Благоев

- Азбукин В. Н., Коновалов В. Н. Русская литература XIX века. Хрестоматия литературовед. материалов. Кн. для учителя. [Под ред. П. А. Николаева]. М., «Просвещение», 1984. 399 с.
- Алексеев М. П. Пушкин. Сравн.-ист. послед. [Избр. труды. Отв. ред. Г. В. Степанов, В. Н. Баскаков. Вступ. статья В. Н. Баскакова, А. С. Бушмина]. Л., «Наука», 1984. 478 с. (АН СССР, Отд-ние лит-ры и яз.).
- Библиотека В. А. Жуковского в Томске. [Ч. 2. Редакторы Ф. З. Канунова, Н. Б. Реморова, Н. Е. Разумова и др.]. Томск, Изд-во Томского ун-та, 1984. 557 с.
- Болдинские чтения. [Материалы докл., 1983 г.]. Горький, Волго-Вятское книжное изд-во. 1984. 189 с. (Музей-заповедник А. С. Пушкина в с. Б. Болдино. Горьковский гос. ун-т им. Н. И. Лобачевского).
- Былины. [Подгот., вступ. ст. и примеч. С. И. Азбелева, художник Б. Г. Смирнов]. Л., Лениздат, 1984. 398 с. (Б-ка нар.-поэтич. творчества).
- Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха: Метрика, ритмика, рифма, строфика. М., «Наука», 1984. 319 с. (Ин-т мировой лит-ры).
- Гончарова Е. А. Пути лингвостилистического выражения категорий автор—персонаж в художественном тексте. Томск, Изд-во Томского ун-та, 1984. 149 с.
- Данилевский Р. Ю. Россия и Швейцария. Лит. связи XVIII—XIX вв. [Отв. ред. Ю. Д. Левин]. Л., «Наука», 1984. 276 с. (Ин-т русской лит-ры).
- Демченко А. А. Н. Г. Чернышевский. Научная биография. [В 3-х ч. Ч. 2. 1853—1858 гг.]. Саратов, Изд-во Саратовского ун-та, 1984. 306 с.
- Дискуссионные проблемы исследования наследия Н. Г. Чернышевского. [Сб. науч. трудов. Редакция: З. В. Смирнова (отв. ред.), В. И. Приленский]. М., ИФАН, 1984. 162 с.
- Западов А. В. Поэты XVIII века: А. Кантемир, А. Сумароков, В. Майков, М. Херасков. Лит. очерки. М., Изд-во МГУ, 1984. 235 с.
- Искусство и фольклор народов Западной Сибири. [Сб. статей. Ред. Н. В. Луккина]. Томск, Изд-во Томского ун-та, 1984. 127 с.
- Книги, открывающие мир. [Сборник. Сост. и предисл. Б. Г. Володина]. М., «Книга», 1984. 333 с. (Судьбы книг).
- А. В. Кольцов. Страницы жизни и творчества. К 175-летию со дня рождения. [Сб. статей. Редакция: Б. Т. Удодов (отв. ред.) и др.]. Воронеж, Изд-во Воронежского ун-та, 1984. 211 с.
- Кочеткова Н. Д. Фонвизин в Петербурге. Л., Лениздат, 1984. 238 с.
- Крившенко С. Ф. Дорогами землепроходцев. Героика освоения Дальнего Востока в очерково-мемуарной и исторической прозе. Хабаровск, Кн. изд-во, 1984. 191 с.
- Кузнецов В. И. Нелюбимые строки. Этюды об А. Кольцове и И. Никитине. Воронеж, Центрально-Черноземное книжное изд-во, 1984. 223 с.
- Кузнецова М. В. А. П. Чехов. Грани великого дарования. Харьков, «Вища школа», 1984. 223 с.
- Н. С. Лесков о литературе и искусстве. [Сборник. Вступ. ст. И. В. Столяровой. Комментар. А. А. Шелаевой]. Л., Изд-во ЛГУ, 1984. 285 с.
- Магина Р. Г. Романтическая лирика пушкинской поры. Учеб. пособие по спецкурсу. Челябинск, ЧГПИ, 1984. 71 с.
- Маймин Е. А., Слиннига Э. В. Теория и практика литературного анализа. Пособие для студентов пединститутов... М., «Просвещение», 1984. 160 с.
- Милешин Ю. А. Достоевский и французские романисты первой половины XX века. Учеб. пособие. Челябинск, ЧГПИ, 1984. 105 с.
- На путях к романтизму. [Сб. науч. трудов. Отв. ред. Ф. Я. Прийма]. Л., «Наука», 1984. 292 с. (Ин-т русской лит-ры).
- Н. А. Некрасов и современность. Сб. статей и материалов. [Сост. Л. А. Розанова]. Ярославль, Верхне-Волжское книжное изд-во, 1984. 191 с.
- Некрылова А. Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища, конец XVIII—нач. XX в. Л., «Искусство», 1984. 191 с.
- Никоненко В. С. Николай Александрович Добролюбов. М., «Мысль», 1985. 191 с.
- Новые материалы по истории русской и советской литературы. [Сб. науч. трудов. Отв. ред. Н. В. Шахалова]. М., Б. и., 1983 (вып. дан. 1984). 261 с.
- Осокин В. Н. Его стихов пленительная сладость... В. А. Жуковский в Москве и Подмоскovie. М., «Московский рабочий», 1984. 192 с.
- Памятники деловой письменности XVII века. [Тексты. Под ред. С. И. Коткова]. М., «Наука», 1984. 367 с. (АН СССР. Ин-т русского языка).
- Памятники литературы Древней Руси, конец XV—первая половина XVI в. [Сборник. Сост. и общ. ред. Л. А. Дмитриева, Д. С. Лихачева. Вступ. ст. Д. С. Лихачева]. М., «Худож. лит-ра», 1984. 768 с.
- Пасин В. С. Декабристы Брянщины. Тула, Прокское книжное изд-во, 1984. 192 с.
- Пропагандист великого наследия. Из истории Дома-музея Н. Г. Чернышевского. [Сборник. Редакция: А. А. Демченко (отв. ред.) и др.]. Саратов, Изд-во Саратовского ун-та, 1984. 129 с.
- Руденская М. П., Руденская С. П. С лицейского порога. Выпускники лицея, 1811—1917. Очерки. Л., Лениздат, 1984. 318 с.
- Русская народная поэзия. Лирическая поэзия. [Сборник. Сост., подгот. текста, предисл., коммент. А. Горелова]. Л., «Худож. лит-ра», 1984. 583 с.

- Русская народная поэзия. Обрядовая поэзия.** [Сборник. Сост. и подгот. текста К. Чистова, Б. Чистовой, вступ. ст., предисл. и коммент. К. Чистова]. Л., «Худож. лит-ра», 1984. 527 с.
- Русская народная поэзия. Эпич. поэзия.** [Сост., подгот. текста, вступ. статья, предисл. и коммент. Б. Путилова]. Л., «Худож. лит-ра», 1984. 439 с.
- Русский театр и драматургия начала XX века.** [Сб. науч. трудов. Редколлегия: А. А. Нинов (отв. ред.) и др.]. Л., ЛГИТМИК, 1984. 154 с.
- Славянский и балканский фольклор. Этногенет. общность и типол. параллели.** [Сб. статей. Редколлегия: Н. И. Толстой (отв. ред.) и др.]. М., «Наука», 1984. 278 с. (АН СССР, Ин-т славяноведения и балканистики).
- Слово о полку Игореве.** [Пер. с древнерус. и примеч. Д. С. Лихачева. Ил. Г. Захарова]. Кемерово, Книжное изд-во, 1984. 96 с.
- Слово о походе Игоревом, Игоря, сына Святославова, внука Олегова.** [Пер. Л. А. Дмитриева и др. Худож. С. С. Рубцов]. Новосибирск, Западно-Сибирское книжное изд-во, 1984. 127 с.
- Современники о Ф. И. Тютчеве. Воспоминания, отзывы и письма.** [Сборник]. Тула, Приокское книжное изд-во, 1984. 158 с.
- Стародуб К., Емельянова В., Краусова И. От Кремля до Садовых. Путеводитель по лит. местам Москвы.** М., «Московский рабочий», 1984. 256 с.
- Фольклор. Образ и поэтич. слово в контексте,** 1984. [Сборник. Отв. ред. В. М. Гацак]. М., «Наука», 1984. 294 с. (Ин-т мировой лит-ры).
- Фольклор Урала. Бытование фольклора в современности. (На материале экспедиции 60—80-х гг.).** [Редколлегия: В. П. Кругляшова (отв. ред.) и др.]. Свердловск, УрГУ, 1983. 157 с.
- Чагин Г. В. Тютчев в Москве. Худож.-докум. очерк.** [Для ст. возраста]. М., «Детская лит-ра», 1984. 175 с.
- Штейн А. Л. Уроки Островского. Из опыта русского и советского театра.** М., Всероссийское театр. о-во, 1984. 272 с.
- Эйделман Н. Я. Пушкин. История и современность в худож. сознании поэта.** М., «Сов. писатель», 1984. 368 с.
- Язык и стиль Л. Н. Толстого. Межвуз. сб. науч. трудов.** [Редколлегия: Д. Д. Беляев (отв. ред.) и др.]. Тула, ТГПИ, 1984. 165 с.
- Яснополянский сборник. 1984.** [Статьи, материалы, публ. Редколлегия: К. Н. Ломунов (гл. ред.) и др.]. Тула, Приокское книжное изд-во, 1984. 268 с.
- Антипьев Н. П. Откровенность. Сб. лит.-критич. статей.** М., «Современник», 1984. 208 с.
- Бочаров М. Д. Революция. Драматургия. Театр.** [Отв. ред. Я. И. Явчуновский]. Ростов н/Д, Изд-во Ростовского ун-та, 1984. 207 с.
- Валерий Брюсов. Проблемы мастерства.** [Сб. науч. трудов. Редколлегия: В. С. Дропов (отв. ред.) и др.]. Ставрополь, Ставропольский ГПИ, 1983. 168 с.
- Гаврилов А. Т. Родня всему народу.** М., Б. п., 1984. 96 с.
- Гаибова М. Г. Пути и способы выявления образа автора во внутренней речи персонажа.** [Учеб. пособие для филол. фак. ун-тов и пед. вузов]. Баку, АГУ, 1984. 147 с. (Азербайджанский гос. ун-т им. С. М. Кирова).
- Галимов Ш. З. Уроки человечности. Литература и Север.** Архангельск, Северо-Западное книжное изд-во, 1984. 335 с.
- М. Горький в родном городе.** [Авт. текста Н. А. Забурдаев]. Горький, Волго-Вятское книжное изд-во, 1982. 16 с.
- Горюнова Р. М. Перед лицом беспокойного мира. Социал.-нравственная проблематика сов. прозы 70-х—нач. 80-х гг. о Великой Отечественной войне.** Киев, о-во «Знание» УССР, 1984. 48 с.
- Джигитов С. Обретение новых традиций.** Фрунзе, «Кыргызстан», 1984. 192 с.
- Добровольский О. М. Времен связующая нить.** [Сб. ст.]. М., «Современник», 1984. 271 с.
- Дюжев Ю. И. Дмитрий Гусаров. Очерк творчества.** Петрозаводск, «Карелия», 1984. 120 с.
- Жизнь-подвиг. К 80-летию со дня рождения Н. А. Островского.** [Подгот. З. И. Зубарева, Т. П. Нагалева, Л. А. Ревина и др.]. Киев, «Молодь», 1984. 48 с.
- История русского советского драматического театра.** [Учеб. пособие для театр. вузов и ин-тов культуры. В 2-х кн. Кн. 1. 1917—1945. Под общей ред. Ю. А. Дмитриева, К. Л. Рудницкого]. М., «Просвещение», 1984. 335 с.
- Кардин В. Точка пересечения. Лит.-критич. очерки.** М., «Современник», 1984. 336 с.
- Ковалев В. А. Теоретические проблемы истории русской советской литературы.** Отв. ред. В. В. Тимофеева. Л., «Наука», 1984. 284 с. (Ин-т русской лит-ры).
- Кондратович А. И. «Ровесник любому поколению». Докум. повесть.** [О А. Т. Твардовском]. М., «Современник», 1984. 383 с.
- Контекст-1983. Лит.-теорет. исследования.** [Отв. ред. П. В. Палиевский]. М., «Наука», 1984. 237 с. (Ин-т мировой лит-ры).
- Кузьмин А. И. Повесть как жанр литературы.** М., «Знание», 1984. 111 с.
- Куприянов И. Т. Леонид Вышеславский. Очерк жизни и творчества.** Киев, «Рад.-письменник», 1984. 199 с.

- Кушникова М. М. Остались в памяти края. Страницы лит. краевед. поиска. Кемерово, Книжное изд-во, 1984. 190 с.
- Лабунько О. И. Поэтика Ленинианы 20—30-х годов. (Поэзия и проза. Учеб. пособие для учителей-словесников и студентов-филологов). Измаил, Б. и., 1984. 92 с.
- Лакшин В. Я. Вторая встреча. Воспоминания и портреты. М., «Сов. писатель», 1984. 366 с.
- Лейфер А. Э. Прошлое в настоящем. Очерки. Омск, Книжное изд-во, 1984. 95 с.
- Ленинградская панорама. Лит.-критич. сб. [Сост. Я. А. Гордин]. Л., «Сов. писатель», 1984. 495 с.
- Леонов Б. А. Героизм, патриотизм, народность. М., «Московский рабочий», 1984. 240 с.
- Леонов Б. А. Героика труда в русской советской литературе. Кн. для учителя. М., «Просвещение», 1984. 159 с.
- Лесик В. В. Введение в марксистско-ленинскую методологию литературоведения. [Учеб. пособие для филол. фак. ун-тов]. Львов, «Вища школа», 1984. 238 с.
- Лурье А. Н. Лекция по литературе: методика и опыт. М., о-во «Знание» РСФСР, 1984. 37 с.
- Лыкошин С. А. Сердце у нас одно. Заметки читателя. М., «Молодая гвардия», 1984. 144 с.
- Маяковский и современность. [Сборник. Вып. 2. Сост. Ст. Лесневский]. М., «Современник», 1984. 336 с.
- Медведева К. А. Концепция «нового человека» и идея «артистизма» в творчестве А. Блока. Владивосток, Изд-во Дальневосточного ун-та, 1984. 183 с.
- Михайловская Н. Г. Стиль русскоязычной литературы Севера и Дальнего Востока. Отв. ред. В. В. Иванов. М., «Наука», 1984. 160 с. (АН СССР. Ин-т русского языка).
- Никитина Е. П. Григорий Боровиков. Саратов, Приволжское книжное изд-во, 1984. 143 с.
- Николаенко Н. И. С временем сверяя шаг. Нравственные искания в соврем. сов. прозе. Киев, «Вища школа», 1984. 104 с.
- Нурпейсова Ш. Колодец в степи. Лит.-критич. статьи. М., «Молодая гвардия», 1984. 63 с.
- О важнейших результатах научно-исследовательской работы в области филологии в 1983 г. Доклад к общему собранию Отд-ния, 13 марта 1984 г. М., ИНИОН, 1984. 44 с.
- Певец Магнитки. Тезисы «Ручьевских чтений». [Магнитогорск]. Челябинск, Б. и., 1984. 62 с.
- Пейзаж как развивающаяся форма воплощения авторской концепции. [Сб. науч. трудов. Редколлегия: А. К. Дремов (отв. ред.) и др.]. М., МОПИ, 1984. 135 с.
- Принципы анализа литературного произведения. [Сб. статей. Под ред. П. А. Николаева, А. Я. Эсалнек]. М., Изд-во МГУ, 1984. 199 с.
- Проблемы комплексного изучения восприятия художественной литературы. [Сб. науч. трудов. Редколлегия: Г. Н. Ищук (отв. ред.) и др.]. Калинин, КГУ, 1984. 166 с. (Калининский гос. ун-т).
- Рабинович Г. Б. Маяковский во французской литературе и литературно-художественной критике. М., Б. и., 1984. 261 с.
- Сатретдинова Р. С. Туркменистан в творчестве Ю. В. Трифонова. Отв. ред. С. А. Каррыев. Ашхабад, «Ылым», 1984. 74 с. (АН ТССР, Ин-т яз. и лит-ры им. Махтумкули).
- Семин В. Н. Рабочие заметки. М., «Сов. Россия», 1984. 125 с. (Писатели о творчестве).
- Константин Симонов в воспоминаниях современников. [Сборник. Сост. Л. А. Жадова и др.]. М., «Сов. писатель», 1984. 606 с.
- Синельников М. Х. Времени причастен. (Социал. активность современника — героя лит-ры). М., «Знание», 1984. 64 с.
- Собеседник. Лит.-критич. ежегодник. [Вып. 5. Сост. И. Ростовцева]. М., «Современник», 1984. 320 с.
- Советская литература. История и современность. Книга для учителя. [Под ред. А. И. Хватова]. М., «Просвещение», 1984. 256 с.
- Сопадзе Г. Государственный Дом-музей В. В. Маяковского. (Путеводитель). Тбилиси, «Сабчота Сакартвело», 1984. 35 с.
- Суворов Н. Н. Пути создания художественного образа. (Роль воображения в художественном творчестве). М., «Знание», 1984. 63 с.
- Тебнев Б. К. Встречи и находки. Из записок книжника. М., «Молодая гвардия», 1984. 96 с.
- А. Н. Толстой о литературе и искусстве. [Сборник. Вступ. статья Ю. Оклянского. Коммент. Ю. А. Крестинского, Ю. М. Оклянского]. М., «Сов. писатель», 1984. 559 с.
- Тюри Ю. П. Кинематограф Василия Шукшина. М., «Искусство», 1984. 318 с.
- Александр Фадеев. Материалы и исследования. [Вып. 2. Редколлегия: Н. Б. Волкова и др. Ред.-сост. Н. И. Дикушина]. М., «Худож. лит-ра», 1984. 455 с.
- Фольклорное наследие народов СССР и современность. [Сб. статей. Редколлегия: В. М. Гацак, С. С. Чиботару (отв. редакторы) и др.]. Кишинев, «Штиинца», 1984. 389 с. (Ин-т мировой лит-ры, АН МССР, Ин-т яз. и лит-ры).

- Хренков Д. Т. Николай Тихонов в Ленинграде. Л., Лениздат, 1984. 206 с.
- Цейтлин Е. Л. Всеволод Иванов. Новосибирск, Западно-Сибирское книжное изд-во, 1983. 74 с. (Лит. портреты).
- Черненко К. У. Утверждать правду жизни, высокие идеалы социализма. [Речь на юбил. пленуме Правления Союза писателей СССР 25 сент. 1984. г.]. М., Политиздат, 1984. 15 с.
- Швецова Л. К. Современная советская поэма (1950—1970 гг.). Кн. для учителя. М., «Просвещение», 1984. 145 с.
- Шепелева Л. С. Нравственные искания в современной советской прозе о деревне. Учеб. пособие по спецкурсу. Челябинск, ЧГПИ, 1984. 80 с.
- Явчуновский Я. И. Литературное произведение. Пособие по спецкурсу. Саратов, Изд-во Саратовского ун-та, 1983. 191 с.
- Белоусова Т. И., Седова М. Т., Четина Э. М. Микрофильмы всесоюзных газет в фондах Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина. Алфавитный каталог. М., ГБЛ, 1984. 75 с.
- Кузьмин С. А., Яковлев Г. Н. Русские дореволюционные газеты в фондах библиотеки Академии наук СССР, 1703—1916: Алф. каталог. [В 2-х кн. Отв. ред. В. А. Флоров]. Л., БАН, 1984; кн. 1 — 285 с.; кн. 2 — 300 с.
- Лашина А. Н. Советские праздники, обряды, ритуалы. Рек. библиогр. указатель. М., МОНБ, 1984. 22 с. (Московская обл. науч. б-ка им. Н. К. Крупской).
- Леванович Т. В. М. Ю. Лермонтов и Подмоскovie. К 170-летию со дня рождения поэта. Краевед. библиогр. указатель. М., Мособлупрополиграфиздат, 1984. 22 с.
- Пурьгина Г. Д. Л. Н. Толстой в Самарской губернии. Указатель лит-ры. Куйбышев, Б. п., 1984. 30 с.
- Русская книга XX века в собрании Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина. Каталоги. [Вып. 4. Прижизненные издания В. В. Маяковского. Сост. С. С. Ишкова, Е. И. Ядунок]. М., ГБЛ, 1984. 41 с.
- Эльзон М. Д. Борис Яковлевич Бухштаб. (К 80-летию со дня рождения и 60-летие науч. и лит. деятельности). Библиогр. указатель. Отв. ред. Д. С. Лихачев. Л., Б. п., 1984. 38 с.

Технический редактор Г. А. Смирнова

Корректоры Т. А. Бравая, Н. Г. Каценко, С. И. Семиглазова и К. С. Фридлянд

Сдано в набор 7.05.85. Подписано к печати 20.08.85. М-20935. Формат 70×108^{1/16}. Бумага типографская № 2. Гарнитура обыкновенная. Печать высокая. Усл. печ. л. 21.0. Усл. кр.-отг. 21.44. Уч.-изд. л. 25.14. Тираж 11632. Тип. вак. 419.

Ордена Трудового Красного Знамени
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», 199031, Ленинград, В-34, 9 линия, 12